CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 4 1982–83

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 4 1982–83

Department of Italian, UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA is published annually under the auspices of the Department of Italian. Information regarding the submission of typed scripts and subscriptions is available from:

University of California, Los Angeles
Department of Italian, Royce Hall 340
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, California 90024
(213) 825-1940

The cost of *Carte Italiane* is $6.00 to individuals and $8.00 to institutions.

Cover design by Sergio Guarro representing Royce Hall at UCLA. Royce Hall, completed in 1929, on the design of the Basilica of Sant'Ambrogio in Milano, Italy, is the home of the Department of Italian.

[ISSN 0747-9412]

CONTENTS

FOREWORD

Carte Italiane, a journal of Italian Studies, is published by the graduate students of the Department of Italian at UCLA with the financial support of the Graduate Students Association of UCLA and the assistance of the faculty and staff of the Department of Italian. Volume 4 of *Carte Italiane* contains papers selected among those received from graduate students across the nation and, in following with past tradition also contains an interview with a prominent scholar in Italian Studies who has recently visited UCLA. This year's interview was conducted with Professor Vittore Branca, one of the distinguished participants of *L'Intercambio di Linguaggio e Cultura*, a conference held at UCLA and sponsored by the Istituto Italiano di Cultura of San Francisco and the Department of Italian at UCLA. We have provided additional information regarding the conference in the events section at the back of the issue.

Carte Italiane is very pleased to announce to its readers that for the first time since its inception the journal became the co-sponsor of a UCLA symposium. The symposium was entitled "Petrarca and Petrarchism in Europe" and was sponsored in conjunction with the Center for Medieval and Renaissance Studies and the Department of Italian. The interdisciplinary character of the symposium attracted faculty and students from a wide variety of departments and clearly contributed to the success of the event. We look forward with interest to the opportunity of continuing to lend our support to such events and will be reporting on them to our readers in the newly added events section.

In presenting Volume 4 we would like to thank the professors and the graduate students of the Department of Italian for their advice and encouragement, and all of those who have supported the journal with their interest and their readership.

Peggy Kidney
Editor-in-chief

INTERVISTA CON VITTORE BRANCA: CRITICO LETTERARIO/PROMOTORE CULTURALE

Vittore Branca si trovava a Los Angeles nel dicembre 1982, in occasione del MLA Convention, ed è stato presente a UCLA per partecipare al simposio *L'Intercambio di Linguaggio e Cultura.* Il Professor Branca è docente di Letteratura Italiana presso l'Università di Padova e Segretario Generale della Fondazione Cini a Venezia. Insieme a Giovanni Getto dirige "Lettere Italiane" ed è inoltre collaboratore del "Corriere della Sera" e di importanti riviste di cultura italiane e straniere. Come studioso, la sua attività si è particolarmente rivolta allo studio del Boccaccio e della letteratura delle origini. Fra le sue opere vogliamo ricordare *Boccaccio medievale* (Firenze: Sansoni, 1956), *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958), l'edizione critica delle opere di Boccaccio e il recentissimo *Poliziano e l'Umanesimo della parola* (Torino: Einaudi, 1983). Quanto segue è il testo di un'intervista che il Professor Branca ci ha gentilmente concesso durante il suo soggiorno a UCLA.

Luisa Del Giudice, Francesca Savoia

L. DEL GIUDICE: Chi l'ha ispirata come critico letterario e perché ha scelto questa carriera, cioè, la critica letteraria?

V. BRANCA: Vede, tutti noi, che amiamo la letteratura, avremmo l'ideale di essere dei grandi scrittori, dei poeti, dei romanzieri . . . però

poi non succede così. Quando andai da Montale, studente, a parlare di poesia, mi disse: "Io ti auguro di diventare un grande poeta, però Dio non dà a tutti di saper scrivere poesia, ma dà a tutti di amare la poesia e di vivere della poesia. Quindi, chi non sa fare il poeta abbia almeno quest'altro impegno consolante." Anch'io naturalmente, da giovane, ho scritto poesie, novelle, ma mi accorsi che non ne sapevo fare di felici e allora mi ricordai di quella esortazione. Ebbi poi la fortuna di avere grandi maestri che ricordo con molta simpatia ed affetto, che mi instradarono; soprattutto Attilio Momigliano, il grande lettore di poesia che fu mio professore.

F. SAVOIA: Esiste una ragione per la quale si è concentrato su Boccaccio?

V. BRANCA: Quando chiesi la tesi di laurea a Momigliano, gli proposi vari argomenti che mi piacevano: uno di questi era anche sul Boccaccio. Lui mi disse: "Scelga questo argomento perché con un autore come il Boccaccio si può passar tutta la vita." Forse il mio era un destino dovuto anche agli astri perché io sono nato nella stessa costellazione del Boccaccio, esattamente 600 anni dopo.

Ho incominciato a studiare il Boccaccio per vedere come egli aveva saputo sfruttare la poesia popolare del suo tempo: i cantari e la poesia giullaresca. Di lì è venuto poi tutto questo mio grande interesse per il Boccaccio, sia nel campo critico che in quello filologico: fino a questa grazia, che mi ha fatto il Boccaccio, di scoprire l'autografo del *Decameron*, l'unico autografo che si conosca di una grande opera del Medioevo.

L. DEL GIUDICE: Secondo Lei, chi è stato, per il passato, il più grande critico letterario e chi lo è oggi?

V. BRANCA: Questo è molto difficile a dirsi. In senso assoluto è sempre difficile dire 'il più grande'; le potrò forse dire *i* più grandi, due o tre. Su di me ebbe una grande influenza, come dicevo, Momigliano, che era un lettore finissimo di poesia e di narrativa. L'hanno accusato di essere un lettore impressionistico; invece aveva anche una forte capacità storica. Difatti fu il primo a capire i poeti dialettali quando ancora i letterati disprezzavano Porta, Folengo; dicevano: "Quello scrive in latino Maccheronico perché non sa scrivere in latino.", oppure: "Il

Porta scrive in milanese perché non sa scrivere in italiano.''. Momigliano mostrò invece che scrivevano in quelle lingue proprio perché creavano lingue potentemente espressive.

Un altro che ebbe molta influenza su di me, per i moderni fu Pietro Pancrazi il più conversevole critico degli scrittori del Novecento: con lui collaborai per molti anni a fare collezioni e libri. Un terzo critico che io apprezzai moltissimo fu un francesista, Luigi Foscolo Benedetto, che andava dal Medioevo (è famoso per le edizioni di Marco Polo, della *Chanson de Roland*) fino ai moderni, fino ai surrealisti.

Ma forte influenza ebbero soprattutto i filologi e i medievalisti: Michele Barbi e Mario Casella, i grandi dantisti di cui io sono stato allievo, che mi insegnarono la filologia; qualche francese, come Étienne Gilson, che mi fece capire il Medioevo e quindi anche il Boccaccio come interprete del Medioevo. Fu in gran parte grazie a lui che io poi scrissi il libro *Boccaccio Medievale*.

L. DEL GIUDICE: E oggi?

V. BRANCA: Oggi io direi che i due più grandi critici italianisti, diversi l'uno dall'altro, sono: Carlo Dionisotti, come critico storico, ed Ezio Raimondi per la ricchezza di problematica, dall'impostazione di tipo storico-filologico a quella di tipo strutturalistico, semiologico, ricezionista e di storia della cultura.

F. SAVOIA: Come intende la riforma universitaria italiana, specialmente legata all'insegnamento della letteratura?

V. BRANCA: Un grande problema non ancora risolto in Italia . . . spesso si fanno le riforme, poi, come è detto nel *Gattopardo*, tutto rimane uguale. In Italia, la fondamentale riforma è stata un po' di tipo americano; cioè, creava il dipartimento, che per l'italiano poteva essere vantaggioso. Però, in generale, non è stato accolto bene perché noi abbiamo vivo il concetto in Italia che è giusta la specializzazione ma guai a specializzarsi troppo. È un po' il contrario che da voi. Andiamo sempre più verso una concezione piuttosto interdisciplinare: non si può risolvere un problema letterario se non si conoscono il clima storico, linguistico, filosofico, scientifico, di quel periodo. Allora noi

ci troviamo di fronte a due spinte: da una parte la spinta di tipo dipartimentale alla specializzazione, dall'altra la spinta interdisciplinare che porterebbe a mantenere la struttura a facoltà. E in questo momento siamo ancora nell'incertezza perché dopo tante discussioni, la riforma in Italia ha istituito i dipartimenti ma non li ha resi obbligatori. Noi possiamo decidere se rimanere del vecchio tipo a facoltà oppure fare i dipartimenti.

Devo dire che in questi ultimi anni l'Università ha ripreso vivamente. In Italia c'era stato uno scadimento, in seguito alle contestazioni, che aveva spesso abbassato molto il livello. In questi ultimi anni, merito e degli studenti e dei professori, c'è un impegno e una serietà veramente nuovi, eccezionali. Vedo nei miei studenti il desiderio di studiare, di approfondire le cose, di non prendere per tesi mai gli argomenti facili ma quelli difficili. Questa veramente è una svolta nuova. Finalmente gli studenti hanno acquistato la coscienza che le cose bisogna saperle in realtà: non basta avere il bel voto all'esame.

L. Del Giudice: Lei ha insegnato anche nelle universita americane, può parlarci della differenza che Lei trova fra gli studenti americani e quelli italiani.

V. Branca: Certo c'è una notevole differenza, in parte, appunto, per la specializzazione. Il mio imbarazzo, quando faccio lezioni in America, è la difficoltà di fare riferimenti che siano intesi. Se io faccio un riferimento alla storia della scienza di quel periodo o alla storia politica, ecco, gli studenti non possono capire questi cenni, mentre hanno una preparazione specifica ottima, una cura nel leggere puntualmente i testi. Hanno poi un vantaggio enorme, dato forse dal carattere anglossasone-americano. Spesso da noi gli studenti (ma anche un po' i professori) hanno paura, soggezione, di chiedere le cose più facili. Ciò che apprezzo molto negli studenti americani è che se io parlo, per esempio, di Federico Barbarossa, uno mi ferma e mi dice: "Io non so chi sia Federico Barbarossa, mi spieghi chi è Federico Barbarossa", e questo li aiuta molto. Anche quelli che dalla California vengono a Padova, hanno questa capacità, questo voler capire tutto, voler sapere e non aver vergogna di chiedere anche la cosa più ovvia: è una forza di onestà ma anche una richiesta di chiarezza e di solidità.

F. SAVOIA: Lei ha fatto molti anni il professore, continua a farlo e parallelamente ha sempre avuto questa attività, diciamo così, anche se è molto sfruttato il termine, di 'operatore culturale'.

V. BRANCA: Brutto termine.

F. SAVOIA: Sì, brutto termine, ma per intenderci, perché è molto usato . . .

V. BRANCA: Io preferisco 'promotore culturale'.

F. SAVOIA: Se dovesse scegliere fra promotore culturale e professore che cosa farebbe?

V. BRANCA: Se dovessi scegliere farei il professore. Io sento che il destino della mia vita è quello di fare il professore. Ho amato sempre farlo, ho avuto sempre un ottimo rapporto con gli studenti, anche nel periodo delle contestazioni: io non ho mai avuto contestazione. Mi piace molto trasmettere, parlare—non tenere conferenze, ma parlare. Ritengo però che giovi molto fare le due attività perché la cultura chiusa nell'università rischia di diventare troppo libresca, mentre coll'attività promozionale si apre molto. Il mio destino di promotore culturale è stato segnato fin da ragazzo: perché io sono stato, mentre ero studente, uno dei promotori e vice-presidenti dell'associazione degli studenti universitari—quella antifascista. C'era la grande organizzazione fascista GUF e poi c'era una piccola organizzazione—in tutt'Italia eravamo solo 900—quella che si chiamava FUCI (Federazione Universitaria Cattolica Italiana): naturalmente, riparandosi un po' dietro la Chiesa, faceva l'organizzazione antifascista. Da essa sono poi usciti i dirigenti dell'Italia democratica: La Pira, Moro (era mio collaboratore), Andreotti, Fanfani, Gonella. In questa organizzazione io ho cominciato a impegnarmi nella promozione culturale; l'ho sempre sentita legata alla ricerca scientifica.

Sono stato poi nel Comitato di Liberazione Toscano e ho subito diretto il primo quotidiano della liberazione ''La Nazione del Popolo''. Feci questo quotidiano mentre ancora c'erano i tedeschi a Firenze; lo facemmo uscire proprio all'alba del giorno in cui erano cacciati via. Poi sono stato all'Unesco tre anni. Dirigevo il Dipartimento di Arti e Lettere. Quindi sono passato alla Fondazione Cini. Quelli che fanno solo

della promozione culturale diventano un po' troppo quasi dei mercanti di cultura, puri organizzatori. Chi fa solo il professore diventa spesso un po' troppo libresco, didattico, chiuso in schemi scolastici.

F. SAVOIA: Come percepisce la diffusione della cultura italiana all'estero?

V. BRANCA: Questo è uno dei problemi che mi hanno sempre appassionato. Io, sul problema, anzi ho scritto una serie di articoli sul *Corriere della Sera*. Ho visitato bene i paesi Arabi, la Cina, il Giappone, l'Australia, le Americhe, i paesi del Nord e quelli sovietici. Mi sono convinto che c'è una grande differenza fra i paesi dove c'è stata un'emigrazione italiana e i paesi dove non c'è quasi come la Cina, il Giappone, o i paesi Arabi. La cultura italiana ha nel merito una sua forza data soprattutto da 3 elementi: primo, dalla nostalgia che c'è oggi dell'antico, cioè delle origini. Ormai il greco e il latino sono tramontati; l'italiano rimane come terza cultura di base della civiltà moderna discesa dal Rinascimento. Il mito del Rinascimento all'estero, nel mondo, è tutto italiano; mentre è in realtà stato anche francese e tedesco. Il Rinascimento è appunto Petrarca, Boccaccio e Leonardo da Vinci e Colombo, Michelangelo e Galileo: sono italiani e quindi c'è il mito che il Rinascimento sia stato tutto italiano. Il mito resiste anche in Cina: il Rinascimento è l'Italia. In Cina c'è anche il vantaggio che mentre la cultura europea (francese, tedesca, inglese) è accusata di imperialismo, di colonialismo, l'italiana non è respinta in questo senso. L'Italia non è stata una potenza coloniale. Un secondo motivo è dato dalla diffusione della musica. La musica è italiana: la canzone, l'opera, i termini musicali . . . e siccome oggi c'è una ripresa della musica in tutto il mondo questa aiuta la diffusione dell'italiano. Per esempio, in Giappone, il più alto numero di giovani che imparano l'italiano sono giovani che coltivano la musica. L'italiano è obbligatorio in tutte le scuole musicali. Il terzo motivo è il 'ritorno alle radici' nei paesi come l'America del Nord e del Sud e l'Australia. Le prime volte che venivo in America (1948–49), mi colpiva il fatto che ci fosse l'ex italiano che in fondo aveva vergogna delle sue origini, che si faceva chiamare 'James' o 'Joe'; adesso, vuole essere 'Giacomo' o 'Giovanni'. Questo fa cercare le radici: e allora ecco che c'è questo potenziamento della ricerca della

cultura, come dirò domani* quando parlerò dell'espressivismo nell'italo-americano.

Parliamo tanto dell'espressivismo linguistico del Verga. Verga, si poneva il problema, che aveva discusso con De Roberto e con Capuana: "Come faccio a far parlare i pescatori di Acitrezza in lingua letteraria? D'altra parte, non li posso far parlare in dialetto perché nessuno capirebbe." Allora trovò il modo di creare un linguaggio patinato di siciliano e con una sintassi siciliana. Questo è in fondo il problema stesso che hanno gli scrittori italo-americani. Puzo nel *Godfather* crea una simile suggestione: dice "a man of respect"—traducendo un 'uomo di rispetto', che non esiste in inglese. Come chi scrive degli emigranti del loro primo lavoro deve dire 'la giobba', non 'job'.

L. Del Giudice: Lei parla dell'*italiese*.

V. Branca: Con questo stesso termine il linguaggio degli italo-americani è stato molto disprezzato o sentito soltanto come oggetto di studio linguistico: mentre tale linguaggio può avere una sua funzione artistica, come il siciliano-italiano di Verga, come il milanese-italiano di Gadda, come il friulano di Pasolini. Naturalmente, ci vorrebbe un grande scrittore per interpretarlo e consacrarlo. Quello che mi colpisce è che parole del cosidetto 'italiese' rispondano ad una realtà che non è né italiana né americana.

L. Del Giudice: Derivano da una nuova cultura.

V. Branca: Facciamo ancora l'esempio di 'giobba', che è in fondo il termine del poveretto che arriva qui e deve mangiare. Non è né arte né mestiere, né impiego, né 'job': 'giobba' è qualunque cosa si faccia per sopravvivere, per mangiare; esprime una cosa nuova rispetto alle due lingue. Un altro esempio ch'io porterò domani, è quello di uno scrittore italo-australiano, Comin. Egli giustamente fa vedere come un altro scrittore, il Nibbi, che parla dei Calabresi di seconda generazione in Australia, faccia dire assurdamente al padre: "Qui ci vuole una solidarietà spirituale fra noi lavoratori! Ci dobbiamo sorreggere con una

*"Espressivismi linguistici e letterari vecchi e nuovi", prima sessione: *Doveri e poteri della lingua* del convegno *L'Intercambio*, tenuto a UCLA dal 29–30 dicembre 1982.

fratellanza interiore''. Mai nessun operaio calabrese ha parlato così e tantomeno un calabro-australiano. Un altro scrittore invece in un dialogo fra operai fa dire a uno di essi ''che quando c'è lo strike bisogna difendere la giobba col knife''. Così parlano realmente i lavoratori italo-australiani. Naturalmente, è un ''italiese'' che non va impiegato nei giornali, nella radio, ecc., ma può essere usato coscientemente in senso espressivo da un artista. Ci vorrebbero un nuovo Verga, un nuovo Gadda per l'italo-americano e l'italo-australiano. Bisognerebbe insistere: non è soltanto una lingua da disprezzare o da analisi sociologiche, ma è una lingua che qualcuno dovrebbe usare in senso artistico. Questo ovviamente crea dei problemi formidabili per i promotori della cultura.

L. DEL GIUDICE: Quale cultura promuove Lei: Dante o canti folkloristici?

V. BRANCA: Dante naturalmente. È molto più importante Dante, perché solo Dante può insegnare a usare nel modo che io auspico l'italiese. Dante in fondo anche lui in certo senso usa un italiese: per esempio, quando dice: ''tante lingue non son ora apprese/a dicer 'sipa' . . . ''** (''sipa'' è il modo dialettale dei Bolognesi); oppure nella tenzone con Forese, per descrivere il modo dei giocatori, dei gaudenti, usa in certo senso, un gergo, un 'italiese'. E così non è unicamente un problema di oggi: Boccaccio, io l'ho dimostrato, usa l'ibridismo linguistico. Perfino il purista Manzoni, quando fa parlare il vetturino di Ferrer, lo fa parlare in un italiano mescidato di spagnolo e milanese. Quindi questo è un problema che è sempre esistito. Direi che bisogna studiare Dante, Manzoni, Verga, perché solo loro insegneranno anche a questi nuovi scrittori ad esprimere le nuove realtà.

L. DEL GIUDICE: Secondo Lei, perché la letteratura italiana non gode di popolarità all 'estero? È dovuto alla scarsa professionalità, al provincialismo, alla sua natura lirica che la rende difficile da tradurre?

V. BRANCA: Lei dice la letteratura classica o la contemporanea?

L. DEL GIUDICE: La letteratura contemporanea più che altro.

**Inferno XVIII, 60–61

V. BRANCA: Per quel che riguarda la classica, pensi che io avevo un mio allievo giapponese che è stato quattro anni a studiare a Padova, che adesso è professore a Kyoto e Osaka. Ultimamente ha tradotto Machiavelli (*Principe, Discorsi, Arte della Guerra*, lettere), un volume di 1,400 pagine in giapponese e ne ha vendute in un anno 146,000 copie. Dante, in Giappone, nell'anno del centenario, è stato tradotto sei volte in sei differenti edizioni; Boccaccio è popolare anche in Cina e in Siberia.

L. DEL GIUDICE: Sui classici siamo d'accordo, ma la letteratura contemporanea?

V. BRANCA: La letteratura contemporanea, io credo che non goda molta popolarità per tre ragioni: *prima*, perché la letteratura contemporanea italiana è molto letteraria, ha poca presa sentimentale e sociale; può essere di grande eleganza, ma è molto letteraria, salvo poche eccezioni. In *secondo* luogo, perché indubbiamente c'è la difficoltà linguistica; è più facile—volere o no—tradurre un classico che un moderno, perché c'è estrema scarsità di buoni traduttori; è un problema che noi abbiamo trattato in un covegno a Roma, nel giugno scorso. Facciamo l'esempio degli Stati Uniti. Un romanzo italiano per essere tradotto deve essere tradotto bene, ma l'editore americano paga pochissimo il traduttore perché non vuole rischiare. Allora prende un cattivo collaboratore, il quale traduce in lingua cattiva, e dunque inevitabilmente ostacola la diffusione del libro. Io ricordo sempre una piccola mia esperienza; forse voi lo sapete, hanno tradotto qui in America, presso una casa editrice seria, il mio *Boccaccio Medievale*. Non posso giudicare io, ma, nella recensione che ne uscì sul *Times*, fatta dal professore di Oxford, Cecil Grayson, si diceva bene del libro; ma in ultimo c'era questa riflessione: "Tutto questo io dico perché ho letto il libro . . . in italiano, perché se l'avessi letto in inglese, in questa traduzione, avrei spesso capito ben poco." Avviene, mi dicono, molto spesso che le traduzioni siano cattivissime. Difatti, noi abbiamo fatto una proposta a Roma a quel convegno di traduzione: il governo italiano dovrebbe garantire all'editore un ottimo traduttore e pagarlo lui per il 50% e poi, se il libro va bene, l'editore restituirà quel 50% al governo italiano.

Questo sarebbe essenziale perché certi buoni autori hanno anche un buon successo, per esempio Calvino, forse anche per le buone traduzioni.

In crescendo sembra sia anche la traduzione della saggistica italiana. Modestamente, non credo che 30 anni fa due miei volumi sarebbero stati tradotti in America, così come quelli di Garin o quelli di Praz.

L. Del Giudice: Ci sono delle linee precise e diversificate all'interno dell'italianistica, tra gli studiosi americani e quelli italiani? Le divergenze sono contenutistiche o metodologiche?

V. Branca: Contenutistiche non direi: anche in America gli autori classici più studiati sono Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Tasso, come in Italia. Semmai in America ha avuto un grande successo (lo dico con soddisfazione), in questi ultimi anni il Boccaccio. Tutti lo studiano, e me ne do un po' di merito per averlo rilanciato anche in Italia. Forse giovano le connessioni col teatro e il cinema. Io direi dunque che le differenze non sono di contenuto. C'è semmai una certa—non molta—differenza di metodologia. Per esempio, in America c'è un maggiore impegno nella critica sociale, nello strutturalismo, nella numerologia, nelle statistiche.

L. Del Giudice: Lei dice le concordanze?

V. Branca: Le concordanze—questo sì è caratteristico. Le prime concordanze di scrittori italiani sono state fatte in America già nel secolo scorso, ma ora si fanno largamente in Italia. Indubbiamente noi in Italia siamo stati un po' segnati dal metodo crociano, dal metodo estetico che qui in America ha avuto molto minore riflesso. Qui c'è stata più una tendenza influenzata dalla critica storico-erudita, di origine anglosassone. Direi che oggi ci sono piccole differenze. Forse qui in America non c'è stato quella che è stata una delle grandi novità italiane dopo la guerra, cioè il trionfo della critica storico-filologica: la ricostruzione dell'ambiente, dei testi, le edizioni critiche. E neppure l'altra grande moda, la variantistica; cioè vedere come attraverso le correzioni si determina la poesia, il momento dinamico della poesia. È la critica che noi, incominciando da Momigliano, pratichiamo. Io, il primo lavoro di variantistica, l'ho fatto da studente nel 1933–34, quando

Momigliano aveva già condotto gli studi sull'elaborazione dei *Promessi Sposi*. È un tipo di critica potenziato da Contini, e che Croce disprezzava; la chiamava la "critica degli scartafacci".

L. DEL GIUDICE: Qual è l'atteggiamento degli studiosi italiani verso l'italianistica americana. In Italia viene apprezzata, ignorata?

V. BRANCA: Lei dice l'italianistica o la critica in generale?

L. DEL GIUDICE: Gli italianisti.

V. BRANCA: Perché c'è una differenza, se noi parliamo della critica americana. La critica è molto apprezzata, molto studiata; veda il grande successo di un libro metodologico di Wellek, o l'entusiasmo per Frye o Richards.

Invece l'italianistica americana, dentro la generale critica, appare un po' un parente povero rispetto alla critica in generale. Il grande critico americano si dedica più o alla letteratura anglosassone o alla letteratura francese. Di grandi italianisti americani che hanno avuto grossa influenza in Italia, ci fu Wilkins (che era a Harvard) per la critica petrarchesca. Di altri italianisti che abbiano avuto un grande successo e un grande influsso non ne vedo.

L. DEL GIUDICE: Secondo Lei, non c'è una mancanza di contatti tra italianisti italiani e quelli americani?

V. BRANCA: Sì, c'è stata una mancanza di contatto; però, oggi ce ne sono parecchi. Semmai, ripensando, quelli che hanno avuto una certa udienza in Italia quali critici sono italiani di importazione, ad esempio Gustavo Costa e Fredi Chiappelli. Una certa udienza hanno avuto Singleton e John Freccero per gli studi danteschi, e Mandelbaum sempre per Dante e la poesia moderna; e naturalmente certi grandi storici, inclini alla letteratura, come Gilbert. E lascio, naturalmente, da parte i grandi tedesco-americani come Auerbach, Spitzer, Kristeller, Baron, e così via.

F. SAVOIA: Forse per il passato Lei ha avuto la proposta di fermarsi all'estero più a lungo, cioè di fare un po' vita all'estero come professore. Perché non ha accettato?

V. BRANCA: Ho fatto un periodo abbastanza lungo all'estero a Parigi. Sono stato tre anni come "exchange professor" alla Sorbonne. Dopo ho fatto, non periodi lunghissimi, ma dei mesi, per esempio a Harvard e a Berkeley. Non più a lungo per due ragioni: prima, perché sono affezionato all'Italia, ci sto bene; secondo per ragioni familiari—ho quattro figli. Mi sono sempre trovato bene all'estero, non è che abbia rifiutato soggiorni lunghi per timori, per ragioni pratiche, ma avendo una buona università in Italia, avendo un grosso impegno di promozione culturale (la Fondazione Cini), non potevo assentarmi lungamente.

L. DEL GIUDICE: Un'ultima domanda che riguarda la critica letteraria: che indirizzo prenderà nei prossimi anni?

V. BRANCA: Molto difficile dirlo. Non saprei: siamo in un periodo di un certo 'brancolamento'. Abbiamo assistito da qualche anno al tramonto dell'entusiasmo strutturalista, stiamo assistendo al tramonto di quello semiologico e della critica di tipo sociologico, quella stessa critica che era stata portata avanti (riprendendo lo storicismo desanctisiano) dai marxisti. Oggi è praticamente rifiutata. Non so se avete visto la nuova interessante letteratura italiana che è uscita da poco, diretta da Asor Rosa, presso Einaudi. Sembra contro De Sanctis, sembra sottintendere che era meglio Tiraboschi o Mazzuchelli, cioè la critica fattuale, l'accertamento dei fatti.

Naturalmente io direi (ma questo è, come scriveva Cicerone, "pro domo mea"), che l'avvenire è di una critica storico-filologica: cioè, l'accertamento del testo, l'interpretazione del testo, il ritorno a quello che i francesi dicono "explication du texte"

Quel richiamo di Asor Rosa, di parte marxista, ai fatti, e dall'altra parte l'interesse dei giovani ai fatti dovrebbero essere segni non equivoci. Io quest'anno, per esempio, tengo il mio corso universitario su aspetti molto fattuali, sugli autografi dei grandi scrittori: come gli autori scrivono—Petrarca le sue poesie, Boccaccio le sue novelle, Leopardi il suo Infinito, Montale le sue liriche. Nella loro grafia, nel loro modo di "formare" il testo materialmente, nelle diverse abitudini di redigere e di correggere, si esprime la loro diversa poetica, il loro diverso temperamento, la loro diversa ispirazione.

THE STRUCTURE OF MESSAGES IN THE *NOVELLA DEL GRASSO LEGNAIUOLO*

MICHAEL SHERBERG

The "Novella del Grasso legnaiuolo"[1] presents an inherent disadvantage to a thorough search for its meanings: its central action, the *beffa*, is so entertaining and complex that it appears in itself to be all that the story is about. The *beffa* so overwhelms the story that it has been the central issue of Italian criticism of this *novella* in this century.[2] There are good reasons for the interest: the lord of the *beffa* is a historical figure, Filippo Brunelleschi, who enjoys a triumphant role; its victim is a remarkably ingenuous man; and its seemingly endless complication is enough to capture and delight any reader. Moreover, while the time of the *beffa* is only three days in the infinite time of the *novella*, the narrator's description of the former occupies almost 85% of the textual space, so it attracts attention by its very proportion. Yet a reordering of the *novella* along the temporal lines of its *fabula*[3] yields intriguing results. Here are the principal elements of the story in their time sequence:

[1. Grasso's friend, Pippo Spano, has been pressuring him to come to Hungary and work in the court.]
[2. Grasso's mother goes to Polverosa to do laundry.][4]
3. Grasso fails to show up at dinner one night and as a result is the victim of a *beffa*.
4. Grasso realizes that he has been the victim of a *beffa*.
5. Grasso agrees to go to Hungary and does so, where he lives happily ever after.

The *novella* thus assumes a new interpretative possibility, as the story of how the Grasso legnaiolo ended up in Hungary and became rich and famous.[5] Crucial to that new reading is the existence of a pre-history for Grasso, regarding Pippo Spano, and for which conclusion the *beffa* is an elaborate motivator. So this realignment alters the thematic direction of the story, actually assigning greater importance to the moments which frame the *beffa* than to the *beffa* itself. Therein lie new and significant meanings for an otherwise merely entertaining tale.

This revised reading of the *novella* will serve another purpose as well, congruent with some of the more subtle objectives of its author. Reading the *beffa* in the context of Grasso's life, and considering its impact in transforming him from a relatively content and only vaguely ambitious man to one who realizes his full potential in an equally transformed society, one detects the presence of both aspects of the common dictum that a work of art must be both delightful and useful. A cursory look at literary culture in the Quattrocento suggests the continued validity of these rules. While our author does not express them openly, others in the *novella* genre did so; Masuccio Salernitano offers a clear example, if perhaps tongue-in-cheek.[6] Furthermore, the formalization of Humanism during these years seems to have infused new meaning into the old rule of utility, away from a moralistic religious tone to a more secular and thus immediate one. Treatises on liberal education of this period cite countless antique texts which provide examples for modern behavior.[7] Furthermore, since this author was surely an acute reader of Boccaccio and Dante, both of whom openly held to these tenets, he could not have been unaware of these principles.

Aside from these external influences which may have contributed to the ideology supporting the *novella*, there is internal evidence of its many purposes in the way the author has disposed his narrative material. To ignore the possibility of its usefulness results in the loss of significant evidence that the *novella* is above all a work of Humanist literature, motivated by an understanding of the importance of Humanism as a new way of living and interpreting life, and by an awareness of its conflict with a society still rooted in other visions and which had not yet fully embraced it. This last is a fairly serious, and ironic, transgression when dealing with a *novella* that exhorts us all to be better readers.

At the level of its *intreccio*, the *novella* divides along two different planes of action, one corresponding to the frame of the *beffa* and the other to the *beffa* itself.[8] The initial and concluding scenes of the *novella* provide the key elements of the frame. In the initial scene, Brunelleschi and his "brigata"[9] observe that Grasso had not come to dinner and decide to punish his absence; at the end, Grasso realizes that he has been victimized and responds by removing himself from Florentine society and into the more congenial world of the Hungarian court, where his newfound wealth matches the fame he painfully enjoys as the hapless object of so much scorn. Other narrative details found elsewhere belong to this plane, either furthering the action of the *beffa* or describing the pleasure it brings to the *beffatori*.

The other narrative plane is that of the *beffa* itself, the elaborate fiction created to convince Grasso that he has metamorphosed into another man, a certain Matteo who is known to him. This plane depends completely upon the frame, not merely circumstantially, inasmuch as the events of the frame give birth to the *beffa*, but also because the signifieds of all signs used in the course of the *beffa*, both by the narrator and by the *beffatori*, correspond to previously established signs and signifieds in the frame. The successful imposition of signs and signifieds between these two planes is the function mostly, but not always, of the *beffatori*, liaisons between the two worlds. They obey the same scheme that Cesare Segre has outlined for the relationship between narrator and reader:[10]

sender ______ message ______ receiver
(*beffatori* and others involved) (Grasso)

Messages exist at both the frame level and the beffa level, and will be the subject of later discussion. The elements of the *beffa*, considered always as functions of the frame, correspond to signifiers. At the level of the frame they realize their true signifieds.

The primary link between the two planes becomes apparent at the dinner which opens the story. It is customary for the artists and artisans in Brunelleschi's circle to gather for dinner and talk shop. On this particular evening in 1409, however, Grasso is not present. The *brigata* wonders why. His absence provokes

the scorn of his friends, because they are socially superior to him, and Grasso therefore has neither the right to insult his companions nor to act independently of them.[11] In the midst of a discussion of possible punishments, Filippo Brunelleschi speaks up: " 'Modo ho pensato, che noi gli faremo credere, che fusse diventato un altro, e che non fussi più el Grasso legnaiuolo.' " (770) The others agree, and the following night the *beffa* begins: all those who encounter Grasso address him as Matteo, and another "Grasso" materializes to replace him. The *beffatori* no longer recognize his existence as Grasso; he no longer is a part of their world. They punish his absence at dinner by absenting him from life as Grasso, thus destroying his only frame of reference. The *beffa* thus assumes a new dimension: more than just a *beffa*, it is a *contrappasso*. This fact suggests that the program of the *beffa* is far more deliberate than it might appear. The various moments and elements of the joke cease to be capricious, aimed solely to delight the *beffatori* and the reader; instead they begin to reveal themselves as saturated with meaning for Grasso, as justly they should be, inasmuch as the explicit purpose of the *beffa* is to teach him a lesson.[12] Those meanings extend to the reader as well, who, through identification with Grasso, learns his lessons as well as some others.

Moreover, the construction of a *contrappasso* represents an important development in the nature of the *beffa novella* as a genre from the time of Boccaccio. The author achieves this step forward through the adaptation of a structural model which Boccaccio does not use: Dante. The *beffe* in the *Decameron*, with the exception of the scholar's retribution against the widow, do not have explicitly punitive motives, and so do not furnish a model for this sort of literary theme. The *Divine Comedy* does, of course, and if Antonio Manetti is the author of this story, as many have suggested, then it is not surprising that he may have depended upon Dante. Manetti's involvement with the master, even to include a copy of the *Comedy* in his own hand, would suggest that his understanding was intimate enough to allow him to borrow from its author.[13]

The *contrappasso* unfolds through three primary elements. One has a clearly literary value that lends structure to the *novella* and directs a

message toward the reader; the other two carry messages for Grasso. The first element is the motif of the dinner, which recalls that first fateful dinner at the beginning of the story and which always seems to spell danger for Grasso. The other two are elements of guilt and shame which mean to cause Grasso psychological agony and so to punish him. One is the spectre of Grasso's mother, conveniently absent throughout the story but always active in his world; the other is the constant threat of repudiation by all Florence. The deleterious effect of the manipulation of the latter two elements carries over when Grasso is permitted to rejoin the real world, and explains in large part why the story ends as it does, with his departure.

One of the important markers of the time of the *novella* are the dinner scenes, four in all. The first, already discussed, is the initial and important frame scene which opens the *novella*. The second dinner occurs twenty-four hours later, as Grasso finds himself, as Matteo, in debtors' prison. The invention of real economic debts substitutes the social ones the *brigata* feels Grasso must pay, suggesting once again a *contrappasso* relationship between crime and punishment, frame and *beffa*. At this second dinner the atmosphere is as dark for Grasso as it was in his absence at the first. He tells his fellow prisoners, his new "brigata", that he will pay his debts and leave prison in the morning. They respond: "—Tu vedi, noi siamo per cenare, cena con esso noi e poi domattina ti spaccerai; ma bene t'avvisiamo, che qui si sta sempre qualche tempo più che altri non si crede. . . ." (774) It is a sinister foreboding of what awaits Grasso, as the prisoners are correct: not only must he wait until nightfall of the following day before departing, but he must also remain in the metaphoric prison of the *beffa* far longer than his stay in this concrete jail. At the third dinner he encounters real dangers: Matteo's brothers slip him a soporific so that they may carry him unconscious back to his workshop. Grasso does not understand the fateful import of the dinners, but the reader does: their parallel constructions bind the planes of the story and, if they ultimately suggest anything at all to Grasso, given his unfortunate nickname, it is that he would be better off on a diet. The fourth dinner marks Grasso's departure from Florence with a newly formed *brigata* consisting of all the *beffatori*. The action closes as it began, with Grasso's absence; only by now that temporary absence has become permanent.

The second element from Grasso's real world involves his mother, a structural as well as a thematic element in the story. As a structural element, her absence at various critical moments permits the action to develop as it does. Grasso lives with his mother, but as the *novella* begins she is off in Polverosa doing laundry. Her absence from their home allows the *beffa* to commence, for Brunelleschi, aware that Grasso has left his door unlocked so that his mother might re-enter upon her return, slips into their home and locks the door. When Grasso arrives, Brunelleschi imitates both Grasso's and his mother's voice so to suggest their presence in the apartment. It would appear from this scene that Grasso is not particularly kind to the woman: he hears Filippo, as Grasso, berate his mother and, so tells the narrator, he recognizes the voice, as well as "tutti i suoi atti e modi", as his own. His mother's absence also enables the *beffatori*, undiscovered, to return Grasso to his workshop after they drug him at the third dinner. Grasso himself uses his absent mother as a structural element: when explaining to Pippo Spano his decision to go to Hungary, he cites certain differences he has had with her.[14]

As a thematic element, the *beffatori* manipulate the image of "mother" to hurt their victim. As soon as Grasso enters the prison as Matteo, just about everyone reminds him of the enormous shame and discomfort he must be causing his mother. Matteo's brothers scold him for it; they also use their mother's potential agony to convince a priest, whom not surprisingly they know not well, to speak to Grasso-Matteo and urge him to become more of a "valente uomo". The priest, duly moved, then repeats the argument to the prisoner. Ironically the "mother" of whom everyone speaks with such concern is not Grasso's mother. "Mother" as a sign is always Matteo's mother; as a signified she is Grasso's mother. While Grasso may assume that "mother" is the woman who bore the Matteo he has become, he must certainly understand her only in the context of his relationship with his real mother. This is unfortunate for him, since if he ever had reason to regret his treatment of his mother, that regret would by now be overwhelming. In fact the *beffatori* provoke such shame in him that rather than await her return from Polverosa to explain his departure personally, Grasso leaves her a note and then steals off to Hungary. The act is not very

"valente" but rather a reflection of the extent to which the *beffa* has shattered his life.

From guilt about his mother Grasso moves to a larger sphere, that of shame before all Florence. Grasso himself is the first to recognize the possibilities for humiliation. After dinner in the jail, he considers sending a messenger to his home to see if his mother has returned, but then decides against such a move, for if "Grasso" were there as well, " 'e' si faranno beffe di me'." (774) The pun on the word *beffa*, with its meaning as a practical joke and as "far beffe"—to make fun of somebody, persists throughout the story. The irony is clear: Grasso fears such a fate, but he fails to realize that it has already befallen him. Thus the narrator leads the reader back to his initial and oft-repeated thesis that Grasso is an exceptionally stupid person. But there is more to the theme than just Grasso's stupidity: it is a reflection of the real and severe social pressures felt in the small world of Quattrocento Florence. Grasso runs with a smart group of accomplished and creative people whose cunning and wit lead them as far as this elaborate and, to them, thoroughly delightful joke. The constant echo of shame in front of his peers during the time of the *beffa*, as expressed by Matteo's brothers, the priest, and others, prepares Grasso psychologically for the mortification he feels at the end of the *novella*. It is a shame not felt because of his prison debts, but because he has been gullible enough to believe the ruse. Once again a parallelism is at work: the *beffatori* create the shame of the prison experience as a way of expressing to Grasso their real contempt for him, for his social debts, and as a way of making him realize his own true inferiority. Grasso understands the truth of the messages once he recovers from the *beffa*, and he feels the full weight of social shame. When he agrees to go to Hungary, he shrinks from facing Brunelleschi, and insists that he and Spano leave at once.

Thus part of Grasso's inferiority, as the *beffatori* define it, is certainly intellectual; but it is rooted not merely in his failure to comprehend instantly the existence of a *beffa*. His plight involves as well his entire way of apprehending life, his failure to have learned certain lessons which the author of the *novella* sees as crucial to a Quattrocento Florentine understanding of the world. It is here, in the contextualization of Grasso's experience within contemporary ideology, that the *novella* pro-

jects its message of utility to the reader and assumes its post as Humanist literature.

Much of the *beffa*'s success in convincing Grasso of his metamorphosis into Matteo depends not merely upon the intervention of the *beffatori*, but also on some purely coincidental events at the jail. Here Grasso meets a judge, a "valente uomo", who convinces him that he has indeed become Matteo. The judge, because he divines instantly the truth of the *beffa*, is a character who belongs to the frame of the *novella*. Thus even while the *beffatori* have not planted him at the jail to work more magic on Grasso, he becomes a co-conspirator as soon as he decides to play along with the joke. His efforts are crucial, for he is able to furnish Grasso with the one absolute proof that he has changed: precedents. Grasso himself displays much concern with precedents. He begins his story to the judge with the words: " '. . . forse cosa . . . non avvenne mai più a persona del mondo.' " (777) He closes with a plea: "—Ché so che avete lungamente lette di molte cose e storie d'antichi e di moderni e di uomini che hanno scritto molti avvenimenti: trovasti voi mai simile cosa?—" (777) The judge responds first with literary examples of metamorphoses: Apuleius (actually Lucius; the judge is mistaken), who became an ass, and Actheon, who became a stag. The judge knows these are fictions, but Grasso, certain that the "valente uomo" knows whereof he speaks, accepts them as facts, and suddenly the whole weight of human history bears down on him to force acceptance of his fate. If that is not enough, the judge has a final proof: " 'Io ebbi già un mio lavoratore, a cui intervenne questo caso medesimo.' " (778) The eyewitness account of a trustworthy teller is, of course, irrefutable, as it has been throughout the story. Grasso says nothing, but sighs with resignation. Increasingly nervous, he turns to the judge twice more during his stay for a reconfirmation of the incident, only to discover that the laborer in question never returned to his original self.

The scene reveals why Grasso falls for the *beffa* and, as well, establishes the novella's self-consciousness as a work of literature. Here is a man, the Grasso legnaiolo, who cannot tell the difference between fact and fiction.[15] Even if he were able to read, which is doubtful, he would probably accept the *Golden Ass* as history and not myth. For Grasso, everything is truth, even eventually the fact that he must be

Matteo. As a reader of signs in everyday life he tends to accept them all as true, rather than question their veracity and conclude their falsehood. His is the perfectly untrained, and therefore, susceptible mind. But where the *beffatori* trip and fall is in their equation of lack of education with stupidity. For Grasso is not stupid: he learns a great deal from the *beffa*, above all that there are fictions in the world and that a good reader, of any sign, must know how to spot the difference. Which is also what the *novella* seeks to tell the reader about how to approach literature, that is, as an account of events which must be measured against what the reader knows to be true and possible in life. It also seeks to help the untrained reader, by adding a new precedent to the classical ones cited by the judge, and so to aid new Grassos to learn to read well. For here, instead of a story of men who metamorphosed and never turned back, is the story of a man who was supposed to metamorphose, but never really did.

So the *novella* carries many messages. For Grasso, they are messages of contempt. As soon as he apprehends them the *beffatori* lose their power over him, both rhetorically since he understands that they are liars, and physically since he leaves Florence. At the same time, however, Brunelleschi and company succeed completely in their efforts: Grasso does become wiser, not necessarily to his having committed any sort of transgression in his relationship with them, but more importantly, to the need to live life more critically and to pursue more self-centered goals which in turn benefit the whole society. In going to Hungary Grasso realizes his economic potential and reverses his fortune, earning fame for his artistic productivity and not just his laughability. Ideologically such ends would be entirely consonant with the social demands of his world which, far from permissive, insists that each of its members realize his full potential. Similar messages pass on to the reader, who must learn how to structure his comprehension along the new secular lines of Humanism and its concomitant social demands, and failing that must be prepared for derision by those who have made the proper transition and who are therefore equipped to succeed where others will fail. Thus Grasso's transformation becomes emblematic, and the *beffa* serves above all to catalyze that change. Therein lies the importance of understanding the context of the *beffa* in order to fully understand the story. For such a comprehensive reading grows from an

active search of the structures that govern the entire *novella*, rather than from a passive absorption of its most entertaining part.

Notes:

1. I am following the redaction of the "Novella del Grasso legnaiuolo" attributed to Antonio Manetti, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, edited by Claudio Varese (Turin-Milan: Ricciardi, 1955), pp. 769–802. All page numbers in parentheses refer to this edition. There are two other Quattrocento versions of the *novella*. One, similar to the "Manetti" version, is found in the *Libro di novelle e del bel parlar gentile*, edited by D. M. Manni (Florence: Lorenzo Vanni, 1782), II, pp. 248–279. The other, quite different, was first published by Michele Barbi, "Una versione inedita della 'Novella del Grasso legnaiuolo,' " in *Studi di filologia italiana*, I (1927), pp. 133–144. The Accademia della Crusca then published it in a separate volume, *Novella del Grasso Legnaiuolo* (Florence, 1968).

2. Important critical studies of the *novella* include Fredi Chiappelli, "La novella del Grasso legnaiolo," in *L'Approdo*, I–3 (July-September 1952), pp. 79–82, and Arturo Pompeati, "Un Pirandello per ridere nel Quattrocento," in *Rivista d'Italia*, XXX–4 (April 15, 1927), pp. 651–663. An unpublished master's thesis at the University of California, Los Angeles, discusses at length the art-historical questions raised by the *novella*, and concludes that the *beffa* was an experiment devised by Brunelleschi to test his ideas about perspective. See Emily Jayne, "The Story of the Fat Carpenter attributed to Antonio Manetti" (Department of Art, University of California, Los Angeles, 1972). The most massive study of the *novella* is by André Rochon, "Une date importante dans l'histoire de la *beffa*: 'La nouvelle du Grasso legnaiuolo,' " in Marietti, *et al., Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance* (Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 4) (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975), pp. 211–376. Rochon argues convincingly for an attribution to Manetti; see p. 242ff.

3. I have adopted Cesare Segre's terminology as presented in *Le strutture e il tempo* (Turin: Einaudi, 1974), for which *fabula* is the "unità di contenuto riordinate secondo successione logico-temporale", and the *discorso* is the "assieme delle unità di contenuto corrispondenti al livello del discorso" ("Analisi del racconto", p. 14).

4. I have placed elements 1 and 2 in brackets because they are presented out of temporal order in the *intreccio*. The *intreccio* begins at element 3.

5. Brunelleschi himself alludes to this purpose in the closing paragraph of the story, although his words seek more to rationalize his own behavior than to explain the *novella*.

6. In the dedicatory letter of his *Novellino*, addressed to Ippolita Sforza Visconti

d'Aragona, duchess of Calabria, Masuccio defends himself against possible attacks from religious hypocrites on his first ten stories, which in turn describe the "scelerata vita e nefandi vizi" of same: "Anzi, per non tacere il vero, ho voluto ad alcuno gran principe e ad altri mei singulari amici dare noticia di certi moderni e d'altri non molto antiqui travenuti casi, per li quali se potrà comprendere con quanti diversi modi e viziose arti nel preterito gli sciocchi o vero non molto prudenti seculari siano da' falsi religiosi stati ingannati, a tale che gli presenti faccia accorti, e gli futuri siano provisti che da sì vile e corrutta generazione non si facciano per lo inanzi sotto fede di ficta bontà avviluppare." Masuccio Salernitano, in *Prosatori volgari del Quattrocento*, p. 807.

7. See for example the *De Liberorum Educatione* of Enea Silvio Piccolomini (later Pope Pius II), which contains an ample reading list in both religious and secular texts and itself demonstrates the utility of literature, by quoting great authors whose words have been instructive. Aeneae Silvii, *De Liberorum Educatione*, A Translation, with an Introduction, by Brother Joel Stanislaus Nelson (The Catholic University of America Studies in Medieval and Renaissance Latin Language and Literature, Vol. XII, 1940).

8. Fredi Chiappelli has also suggested such a division in his analysis of the story.

9. The use of a lexicon which includes entries such as "brigata" underscores this author's indebtedness to Boccaccio. Although I doubt the necessity of further evidence of the relationship between the Quattrocento *novella* and its Trecento master, here is a completely pedestrian and delightfully unsubtle example, the first sentence of the redaction of the "Novella del Grasso legnaiuolo" unearthed by Michele Barbi: "Fu [sic] in Firenze nel 1410 certi giovani che dubitandosi di pistolenzia per alquanti che di ciò s'ammalarono, la qual pistolenzia seguì l'anno seguente 1411; onde e detti giovani, per fuggire quegli pensieri, si ragunavano quasi ogni sera a cena insieme, quando a casa d'uno e quando a casa de l'altro, con facendo insieme molte piacevolezze e giuochi." (*Studi di filologia italiana*, I (1927), p. 133.) The intensity of this literary *topos* is somewhat surprising in a *novella* which at the same time insists upon its undiluted historicity: a curious example of how literature suddenly becomes life. It is also a reason to conclude the inferior sensibilities of this narrator to those of Manetti: the former doesn't understand the difference between fiction and reality any more than Grasso does.

10. Segre, p. 29.

11. Recently, Salvatore di Maria has stated that "Manetto's [i.e., Grasso's] behavior is a flagrant violation of social norms because it contravenes the humanist sense of friendship and of human 'consortium.' " (See "Structure of the Early Form of the 'Beffa' in Italian Literature, *Canadian Journal of Italian Studies*, 4 (1980–81), pp. 227–239.) Such a reading requires the superimposition of our understanding of that code upon a text that asserts fairly straightforwardly another motivation for the *brigata*'s resentment: "Il che tenendosi da lui un poco scornati, perché generalmente erano quasi tutti di migliore qualità e condizione di lui. . . ." (770) Di Maria's reading is by no means outlandish, however, and is acceptable as long as we remember that the Humanist code Grasso violates belongs to the author of the *novella* and not necessarily to Brunelleschi, for this is most certainly the author's story and not the architect's.

12. ". . . e fantasticando piacevolmente come di questa ingiuria vendicare si potessero, disse quello che aveva prima mosso le parole: —E' se gli potrebbe fare qualche giarda e farnelo più savio per un'altra volta.—" (770)

13. Rochon discusses Manetti's relationship to Dante: see pp. 243–244 and 256.

14. Brunelleschi also uses his mother as a structural element. He fabricates an accident which involves her in order to leave Grasso's workshop and go to his apartment, where he waits until Grasso's arrival shortly thereafter.

15. The narrator offers further evidence of Grasso's confused understanding of history and literature early on in the *novella*, when Grasso first discovers that his friends no longer recognize him as Grasso. He says: " 'Ohimè! sarei io mai Calandrino, ch'io sia sì tosto diventato un altro senza essermene avveduto?' " (773) The allusion seems to be to the Calandrino story in which he becomes pregnant, though Grasso's precise understanding of the tale is unclear. In any event, it is another example of how Grasso confuses fiction, probably through its oral retelling, for history.

THE TEXTUALIZATION OF OEDIPUS IN VITTORIO ALFIERI

JULIANA SCHIESARI

Vittorio Alfieri's tragedy *Antigone* is not simply a work of art completing the teleological process of genre fulfillment, i.e., the tragedy, but rather a poetic statement of the author's own personal anarchistic temperament. The origins of such a temperament can be discerned through a psychological interpretation of Alfieri's *Vita*, keeping in mind, however, that the autobiography too, when considered as a genre presents an instance of writing unique for the degree of ambiguity contained in its purported sincerity. Nevertheless, the inter-relationship of author, text and reader creates certain dynamics which are the focus of this paper.

Antigone deals with universal and ethical problems, and a historical analysis of the various Antigones would reveal that each author conceived his work in relation to the social, political and moral problems which concerned him during the time in which he lived. If one glances at the differences between Sophocles' character Antigone and Alfieri's, one is struck by the ideological considerations which differentiate each play. The principal argument in Sophocles' work is the question of laws. That which appears to be an act of lawless rebellion by the Sophoclean Antigone proves in the end to be guided by a superior law to which she gives unswerving allegience. She is inspired, not by a passionate hatred for Creon but by an impassioned desire to obey the laws which

govern all of nature and men. Alfieri's Antigone is not governed by any laws. Her act of defiance stems from a desire to free herself from social criteria which impinge upon her individualistic freedom and by a morbid desire to unite herself with her dead brother. The dominant trait which characterizes Alfieri's Antigone from the beginning is her hatred for Creon.

Passion, and impulse, elements characteristic of Alfieri's temperament, are expressed through his tragedies. These qualities unite in Alfieri and, one shall see, will define him as a hero of absolute individualism. In order to understand these characteristics it becomes necessary to focus upon the significance of his "death wish", of which he has given a detailed account in his *Vita*.

Alfieri describes his character in the first years of his life as "taciturno e placido, per lo più, ma alle volte loquacissimo e vivacissimo; e quasi sempre negli estremi contrari."[1] This description reflects a child whose identity is caught between immediate extremes and who remains the victim of oscillating conflictual tension. It is therefore not surprising to find a sensory awareness and perhaps a preconscious desire for annulment and death:

> Nell'età di cinque anni in circa, dal mal de' pondi fui ridotto in fine; e mi pare di aver nella mente tuttavia un certo barlume de' miei patimenti, e che senza aver nessuna di quello che fosse la morte, pure la desiderava come fine di dolore (p. 10).

In light of this statement one may say that the motif of death is central to Alfieri's character development and consequently remains a central point of interest in his tragedies. Just as his Antigone hurries unflinchingly towards her death, so too did the young Alfieri experience an impulse, albeit unconscious, to alleviate his restlessness by eating a certain plant which was supposedly poisonous:

> io avea sentito dire non so da chi, nè come, nè quando, che v'era un'erba detta cicuta che avvelenava e faceva morire, io non aveva mai fatto pensiero di voler morire, e poco sapea quel che il morire si fosse: eppure seguendo così un non so quale istinto naturale misto d'un dolore di cui m'era ignota la fonte, mi spinsi avidissimamente a mangiar di quell'erba (p. 13).

The source of Alfieri's death wish, which he claims was of unknown origin ("ignota la fonte"), was first expressed in eating the plant and obviously originated from earlier events.

In the case of Alfieri, the impulse was manifested as a mechanism of displaced hostility, originally referring to other objects, the parental figures. The object choice of a boy in a familial environment is of an incestuous nature, which is necessarily imbued with Oedipal triangles. The son's incestuous choice of his mother as a love object brings with it the fear of his father's jealous anger, and potential to castrate him.[2] Thus the Oedipal triangle awakens with the narcissistic premise of castration anxiety. If one reviews the first years of Alfieri's life, prior to his youthful attempted suicide, one discovers that his father died when he was a year old and that his mother remarried shortly thereafter. Alfieri felt a strong attachment to his mother and later transferred this attachment to his sister. But although he speaks of love for his mother and sister, if and how much they reciprocated this love remains questionable. So one may suggest that Alfieri suffered from unrequited love. The absence of this parental love in the social microcosm of the family resulted in Alfieri's further alienation from social interaction. The lack of a steady figure or figures with whom Alfieri the child can identify creates a condition wherein Alfieri is unable to invest his own self-love into the beloved others. This is one of the first steps in the formation of a separate and healthy identity. In Alfieri the result of such a situation seems to be a negative form of narcissism: "In età di nove anni e mezzo io mi ritrovai dunque ad un tratto trapiantato in mezzo a persone sconosciute, allontanato affatto dai parenti, isolato, ed abbandonato per cosí dire a me stesso" (p. 25). The pathology inherent in this form of narcissism finds its manifestations in his ambivalent relationship towards his self. Throughout the first half of Alfieri's *Vita* a constant reference is made to his changing moods. Not until Alfieri begins to write his works does a veritable shift occur from the immediacy of his felt sentiments to a symbolic appropriation of his world. What ensues in his work, however, is a reconstruction of his ego according to idiosyncratic premises which ultimately denounce all that is other (any identification with objects outside of his self which may represent social order, consequently a tyranny) as

morally and unconditionally destructive to the emancipation of his existence:

> Un animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un cuore ripieno ridondante di affetti di ogni specie tra' quali predominavano con bizzarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contra ogni *qualsivoglia* tirannide (p. 151).

The narcissistic element in such a statement becomes manifest in Alfieri through a deflected self image. The mixture of love and rage has its sources in feelings of castration which form a negative appropriation of one self vis a vis the world. One may suggest that such a narcissistic element may be the consequence of Alfieri's inability to detach himself from his desire for his mother, his primary love object. The father intervenes in the Oedipal triangle and frustrates the son in his desires.[3] The frustration caused by this intervention creates a mixture of unresolved conflicts. Alfieri, unable to identify with the sociological and psychological aspects of the role of the father is left without a viable social context.

To paraphrase Lacan, one may suggest that for Alfieri the ''imago'' of the body, fragmented by castration, is a result of the father's symbolic intervention and becomes a catalyst for the child's aggression turned inward and linked with the death wish:

> In due o tre aspetti me occorse di rimirare ben in faccia la morte nella mia gioventú; e mi pare di averla ricevuta sempre con lo stesso contegno. Chi sa poi, se quando ella mi si riaffacerà irremissibile io nello stesso modo la riceverò. Bisogna veramente che l'uomo muoia, perché altri possa appurare, ed io stesso, il di lui giusto valore (p. 139).

Although there is no indication of hostility in Alfieri's *Vita* towards his stepfather, we need only look at his tragedies to understand that the object of his intense hatred is directed towards authority, the universal symbol of the father. Alfieri's persistent affirmation of his affection towards his stepfather as well as towards his mother is conscientiously maintained, but aside from these predominant discursive tendencies there may be found to exist a contrary and unconscious hostility indicating the ambivalence of strong human emotions. One may say that Alfieri's extreme hatred for anything French, may be a form of dis-

guised hostility for his mother[4]: "Il mio padre chiamavasi Antonio Alfieri, la madre, Monica Maillard de Tournon. Era questa di origine Savoiarda come i barbari di lei cognomi dimostrano" (p. 7). It should be remembered that Alfieri's dream was to see Italy unified, with the exclusion of Savoy, his mother's native province. Such hostile projections may serve to settle emotional conflicts which lie at the basis of neurosis.

I would like to suggest that Alfieri's unconscious desire to eat the plant in order to rid himself of pain, "come fine di dolore" is the reflection of an unconscious violation of a moral code. Incest and patricide are too extreme to bear and result in the need for the expiation of Oedipal guilt. Since Alfieri is unable to express his intense emotional attachment towards his mother, he displaces this love to his sister. When she is sent away to school and he is deprived of his only acceptable object, the structure of his past desire begins to reveal itself to him. He wishes to die. The sister's departure is like the father's intervention because it takes the object of desire away from him. Alfieri's preoccupation with death and his intense melancholy may consequently be seen as displaced hostility toward the father. The manifestation of aggressivity through the death wish is intensely narcissistic in structure. The very presence of the father, later repeated in the absence of the sister, denies the subject Alfieri the gratification of his primitive needs and suspends him in a state of inertia (hence his persistent moodiness and inability to free himself from the essence of his feelings). In this way, the damming up of psychic energy is eventually transformed into the protection and healing of the subject from the imagined aggressivity assailing him from the Other.

Another important aspect of Alfieri's life which needs examination is his relationship to his older half-brother in which one finds many similarities to the father-son struggle. Alfieri openly admits his envy towards his half-brother, while at the same time he is careful to state clearly that he felt no hatred towards him. Such insistent denial of hatred towards the person who had received the major part of his mother's attention may, by its vehemence, indicate its opposite and thereby give us another source for understanding the hatred which later found expression in his texts.

In describing his older half-brother Alfieri says: ''Ma egli era tanto più grande di me, avea più libertà di me, più denari, più carezze dai genitori'' (p. 19). It is noteworthy that once while playing with his brother, he was injured and received a severe wound from which he soon recovered. He began to associate a certain idea of glory to this wound, an idea which was to inspire him to attain in later years the position of *poeta vate*:

> Quella fasciatura dunque non mi facea nessuna ripugnanza a mostrarla in pubblico: o fosse, perché l'idea di un pericolo corso mi lusingasse, o che, per un misto d'idee ancora informi nel mio capicino, io annettessi pure una qualche idea di gloria a quella ferita (p. 20).

Alfieri proceeds to tell us that one year after the wounding incident his half-brother died. This incident, presented chronologically in the text, contributes directly to enforce Alfieri's sense of omnipotence.

Given that his older half-brother received the attention of the family which to Alfieri unconsciously represents identity and significance, ''member of society'', a certain amount of idealization for this older half-brother is a necessary defense mechanism against infantile rage and envy. Alfieri's older brother represents all that he desires, but cannot be. The wounding incident becomes a means by which Alfieri can free himself from this envy. The older brother, no longer a perfect example of omnipotence, has revealed a lack, a defect through which Alfieri can escape from the bondage of envy.[5] Alfieri's wound, from which he recovers, becomes the symbol of his own badge of courage, so that when his brother dies a year later, the death of this fraternal rival reinforces Alfieri's sense of glory. Alfieri transfers the original projected omnipotence of his brother onto himself. This symbolic process, however, has been carried out, not through selective differentiation of self to vital Other, but rather through the mediation of death. Hence death becomes more and more a central motif in Alfieri's life as his sense of omnipotence is coupled with an aggrandized love of death.[6]

The ruthless aspect of this confining structure, deeply repressed within the child's unconscious proved to be tragic for his later social development and his tragedies may be read as deriving from this trap by a kind of re-writing of its very structure. In the textual versions of this structure, the hero of a tragedy must suffer and, unlike the sub-

ject in real life, consciously take upon himself the consequence of guilt. Such an unabashedly Freudian interpretation of the relationship of Alfieri's childhood and his later artistic work, is a concept not entirely foreign to Alfieri's own view of things as we can see from his *Vita* when he says: "Questo primo squarcio di una vita (che tutta forse è inutilissima di sapersi) riuscirà certamente inutilissima per tutti coloro, che stimandosi uomini si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino" (p. 23).

As an extremely sensitive young man, with an extraordinary passion for love and hatred, a passion too frightening to confront, Alfieri not surprisingly internalizes his aggressivity and is left with feelings of desolation and with a desire for death. This uncontrollable passionate nature victimized him for years. And if one recalls, how Alfieri was sent from tears to laughter on the plains of Aragon, by his inability to verbalize his emotions, to make them language, one might say, in Lacanian terms, that Alfieri was tormented within the realm of the imaginary. He sought and desired to enter the symbolic, that is the world of language and textuality. As long as Alfieri remains fixed at the level of emotional representation, fixed in the immediacy of his expressed emotions, he is living within the imaginary. He is living within states of being, here various emotions, in which an actualized self is thwarted by the intensity of the lived phenomena. In order for Alfieri to transfer these essential states into form requires the appropriation of these states via a symbolic order. The necessary precondition for the emancipation of a self, is achieved by divorcing the self from its own phenomenological content. In so doing the self consequently forms itself as its own matter. For Alfieri, the content of his essential strivings finds formed expression through the medium of language. In Lacanian terms it is the acquisition into the symbolic order, here language, which transforms essence into intelligible expression. In other words, Alfieri's affective expressions in Aragon, represent his desire to transfer these unconscious impulses into a symbolic form which is the adjustment of the Oedipal conflict. Thus the work becomes the realm of the father and is the medium through which one normalizes aggressive instincts.

It was not until Alfieri began his arduous task of composing his tragedies that he was finally able to free himself from the torment of those confusing passions, so that at least the catharsis he experienced

through writing gave him some mastery over the violence of his emotions. The *Vita* is a testament of his struggle to find verbal expression. Thus, in entering into this newly acquired symbolic form, he has moved away from the imaginary and achieved through sublimation, expression within a highly poetic verbal form and through a motivated act.

As Lacan has argued, the acquisition of the symbolic relieves the subject from undifferentiated subjective fluctuations. Conflict is no longer internalized but for Alfieri becomes externalized through his work in a rivalry with all that is Other and potentially threatening to the individual's position in the world.

The play *Antigone* unites all the elements which mirror Alfieri's own soul. Hatred, guilt, and death are the motifs of Alfieri's personal life and are the central themes of his *Antigone*. For in *Antigone*, one finds the fatal curse upon the house of Laius for which Antigone must, and for which she and she alone must atone. The principal conflict is between her and Creon, the supreme symbol of universal tyranny. Antigone, as well as many of Alfieri's other tragic figures, becomes a symbol of his uncontested hatred towards the father as symbolized by all forms of law.

The necessity for emancipation, in order to sever the chains of servitude from a man such as Creon, can ultimately be found through death. Antigone, on the one level, is the heroine of liberty, as guaranteed by law, but on the other level, becomes the heroine of absolute lawless freedom, a freedom granted only to those who are above all standard moral considerations. Antigone's incestuous heredity forbids her to involve herself with her own potential earthy passions. Her eyes are fixed only on death, since death is the only illusion, her only escape from heredity. At this point one should remember Alfieri's own need to find liberation, when still a child, through death. Tortured by an unverbalized desire for his mother and sister, a result perhaps of the first instinctual desires of an infant, Alfieri is motivated to create both the play and the character, and ultimately, through these, he is redeemed. For it is in the character of Antigone that Alfieri has created a kindred mentality capable of understanding the powerful and painful journey of his soul. Antigone's very incestuous heritage is the textual expression of Alfieri's hidden Oedipus, and gives her a franchise to feel

pity not available to Alfieri's own consciousness. As Haemon says: "Il padre cieco, da tutti diserto, in chi trovò, se non in lei, pietade?"[7]

Pity for a being blind to his own fate, assuages the guilt of unconscious Oedipal desires. And this guilt is the burden which all of Alfieri's heroes must bear. Their inherited guilt, because it is inherited, leaves them in some way not responsible. Death provides the only escape from this enigma. Antigone desires to have her innocence recognized by others and for this reason she never flinches from death. For even after Antigone knows of her brother's cremation, she nevertheless pursues her fate, which is the climax of all her suffering:

> O cielo!
> Cener del mio fratello, amato pegno,
> Prezioso e funesto . . . ah! tu sei desso.
> Quell'urna sacra alle mie labbra accorta.
> Delle calde mie lagrime bagnarti
> Concesso m'è, pria di morire! . . .[8]

Expiation of guilt through death symbolizes the moment of glory and the principle which motivates Antigone towards this self-justification is hatred. She feels hatred for the man who denied her brother proper burial rites and for the man responsible for the extermination of her family. Creon and Antigone are at war, motivated by their mutual hatred, both determined to maintain their positions. In recalling Alfieri's own existential need to maintain a rigid and aggressive persona in relation to the external world, one perceives the *Urtext* for the opposition of Antigone and Creon's law. They each desire to maintain a dogmatic position beyond the achievement of Antigone's own resolution to die. However, the final act culminates in a test appropriate to each and to the situations which they willfully create. The unbending Creon is left powerless and without issue, a bitter end for a tyrannical ruler. His only son Haemon, whom he loved yet misunderstood, and most importantly, thought he could control, kills himself.

Creon's inability to give up his position of authority, or to bend it to his son's request, and his constant need to manipulate and control the destinies of others, serve as the principal catalysts of this tragic affair. For if he were truly magnanimous, he would allow the feelings of

human affection to color at times his position as embodiment of the law. Creon can love only his son. This love remains still another expression of Creon's authority. These individuals exist as isolated constituents, locked within a narcissistic structure of individual absolutism characterized by their enslavement to their particular form of inflexible heroism.

The throne represents the crystallization of the family structure. Creon sits upon it in a truly patriarchal fashion. The crowned head on the throne represents the rule of the father, the one most feared by young boys who are possessed by castration anxiety. This is the king's strength. He governs with fear and power over the bodies of his subjects. The son's fear of castration finds a response in the father's fear of being supplanted by a potentially rebellious son. This potential rebellion is the subject's desire to replace the father's symbol of the phallus with himself, thus becoming the phallus to the mother. The father figure becomes internalized as a strong superego in young men who have successfully worked through the Oedipal structure.

One must remember that Alfieri's tragedy evolves on a symbolic plane and reveals archetypes. These archetypes are the manifestation of Alfieri's desires. He strives for an ideal and, in doing so, he, as well as his heroes, stand apart. Antigone, Haemon, Creon, but not Argia who is tied to familial duties, remain separated throughout the play. Each plays out his own destiny to its final resolution, thereby echoing Alfieri himself who remained an isolated individual his entire life, allowing only a select few to enter his domain.

There is much to be said about this self-imposed isolation of both Alfieri and his characters. One could begin by noting the intense desire of each for a glory available to them only by their absolute refusal to obey any law. Alfieri's Antigone we may remember is unique among Antigones in that she is self-legislating, never bowing to the law of the Other. Alfieri, through a creative textual act, has produced something similar to the gratification of his wish to replace the father. That which Alfieri could not accomplish in the real world, the successful resolution of the Oedipal structure, he tries to achieve on the symbolic plane of his writing. What began for Alfieri as an unknown hostility, was projected from his inner life onto the outer world, consequently enabling

him to detach himself from his inner conflicts and eventually producing his tragedies. For Alfieri, this internal struggle almost always consisted of a rebellion against a divine or human authority, whichever provided the most convenient stand-in for his father.

This liberty which Alfieri so vehemently desires, in the last analysis, is a libertarian concept which extends itself into the realms of anarchism. For Alfieri, his vision alone is beautiful and virtue must not fall short of his desires. He rebells against life as it is, but offers no proposal for change. So too, the action of his Antigone remains anti-social, by taking the form of death the final tragic liberation never escapes definition by hatred, as a kind of murder by death. The individualism of both Antigone and Alfieri is full of aggression which cannot find completion in any external value. Paradoxically the affirmation of the self then becomes the negation of the self. Self-sacrifice is not for the sake of the Other, but a sacrifice of self on behalf of the self. Any notion towards the Other is sacrificed for the reflection in the mirror. The inability to fashion oneself and to adjust one's position in the world according to normative values and ideals results in Alfieri in alienation and is often characterized by an anarchistic temperament. For anarchism is a private enterprise, a non-historical attitude which denies past, present, and future. Neither Alfieri nor his Antigone have the emotional capacity to transcend their self-love for the love of universal social ideals. This self-love is a narcissistic condition in which the subject can only recognize its own *Weltanschauung*, an externalized persona of itself. Anything or anyone outside of this closed network is potentially threatening to the realization of the subject's volition.

The source of this ideology is not self-affirmation which would occur in rapport with the Other. It is instead a defense against the subject's own aggressive impulses. What appears in *Della Tirranide* to be a socially conscious attempt to constructively attack such institutions as the state, church and family, can be seen in the light of the narcissistic self-affirmation we have just described, the self-affirmation evident in his tragedies to be more anarchy than socio-political consciousness. For Alfieri and Antigone must stand alone, beyond the banality of institutions and assert their superiority by denying social reality.

Notes:

1. Vittorio Alfieri, *Vita* (Milano: Aldo Garzanti editore, 1977), p. 14. All further references appear in the text.

2. Sigmund Freud, "Anxiety and Instinctual Life", *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*, translated and edited by James Strachey (New York: W. W. Norton, 1966), pp. 550–551.

3. "In the son's eyes his father embodies every unwilling tolerated social restraint; his father prevents him from exercising his will, from early sexual pleasure and, where there is common property in the family, from enjoying it." Sigmund Freud, "Archaic and Infantile Features," *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis* translated and edited by James Strachey (New York: W. W. Norton, 1966), p. 206.

4. One may suggest that the veiled hostility Alfieri feels towards his mother may be the result of feeling betrayed by her. The child desires the mother in so far as he is also the object of his mother's desire. The father intervenes in two ways: "he deprives the child of the object of its desire and he deprives the mother of the phallic object." The mother who is subject to the father's law may withdraw her original affection towards the child. If the child doesn't recognize the father or accept the father as law then the child's resolution to the Oedipal problem is negative. On another level, however, the exclusion of the territory of Savoia from the unification of Italy may point to an attempt to accede to the symbolic. "It promotes him in his realization of self through participation in the world of culture, language and civilization." Anike Lemaire, *Jacques Lacan* (London, Manley and Boston: Routledge and Kegen Paul, 1977), pp. 82–82.

For further explanation on the fear of loss of a mother's affection and its consequences see: Sigmund Freud, "Anxiety and Instinctual Life," *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis* translated and edited by James Strachey (New York: W. W. Norton, 1966), p. 551.

5. "And the two moments, when the subject denies himself and when he charges the other becomes confused, and one discovers in him that paranoic structure of the ego that finds its analogue in the fundamental negations described by Freud as the three delusions of jealousy, erotomania, and interpretation. It is the special delusion of the misanthropic "belle âme", throwing back on to the world the disorder of which his being is composed." Jacques Lacan, *Écrits* (New York: W. W. Norton and Co., Inc. 1977), p. 20.

6. "Obliged to fashion himself with reference to and in rivalry with the other; obliged to wait for recognition from a judgement by the other, man in naturally inclined to a whole range of aggressive behavior, from envy, morbid jealousy and real aggression to mortal negation of self or other." Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (London, Menley and Boston: Routledge and Kegen Paul, 1977), p. 181.

7. Vittorio Alfieri, *Antigone* (Brescia: la scuola editrice, 1963), p. 88, Act III, scene i.

8. Alfieri, *Antigone*, p. 126, Act V, scene ii.

IL REALISMO POETICO DI PIER PAOLO PASOLINI: *RAGAZZI DI VITA*

MYRIAM SWENNEN

Nei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), Pier Paolo Pasolini penetra nell' inferno del sottoproletariato romano, usando un linguaggio tutto particolare che vuole essere quello delle creature che popolano quel mondo. Crea così un legame tra linguaggio e società. Di che società si tratta e quali sono le caratteristiche salienti di questo linguaggio?

I personaggi pasoliniani fanno parte del *sotto*proletariato. Vivono ai margini della società e assomigliano ai Vinti verghiani. Pasolini, parlando di loro, adopera la parola "casta": "Un borghese non immagina nemmeno la chiusura e la sufficienza a se stessa di questa casta. . . ."[1] suggerendo dunque che i suoi personaggi sono condannati a rimanere imprigionati nel loro isolamento. Nelle pagine seguenti cercherò di dimostrare come questa visione sociale si configura nella struttura linguistico-narrativa di *Ragazzi di vita*.

Ragazzi di vita viene pubblicato nel 1955, in pieno dibattito neorealista, quando lo scrittore sente l' impegno di cercare, anche attraverso la sperimentazione linguistica, nuovi mezzi di comunicazione che si oppongano al "bello scrivere" del periodo fascista. La prosa "vestita", cioè eloquente e retorica di tipo dannunziano, cede il posto alla prosa "nuda" che in *Ragazzi di vita* riflette la povertà, la complicata semplicità dei protagonisti. Se la società pasoliniana è il sottoproletariato, l' autore deve scrivere nel linguaggio del sottoproletariato.

Ma come si fa, quando si è nato borghese e settentrionale, a scrivere nella lingua del sottoproletariato di Roma? Il valore innovatore dei due romanzi romani sta allora non soltanto nel fatto che Pasolini ha adoperato il romanesco, o meglio UN romanesco, come mezzo espressivo, ma anche nel fatto che questi due romanzi sono preceduti da un intenso studio filologico e antropologico. Quindi, più che aver RIprodotto il parlato delle borgate romane, Pasolini ha PROdotto un linguaggio nuovo, che infatti è una illusione linguistica.[2]

Come usa Pasolini il linguaggio popolare e quali effetti ottiene? Il repertorio linguistico dialettale è piuttosto ristretto come del resto quello di un ceto popolare che è quasi o del tutto analfabeta. Abbondano le espressioni forti come "fijo de na mignotta" o "li mortacci tua", che attraverso la ripetizione in contesti diversi, perdono ogni valore semantico. L'espressione forte è il momento di libertà, di anarchia. M. Jacqmain ha cercato di definire i vari valori affettivi di un'espressione come "li mortacci" ed ha constatato che può significare indifferentemente soddisfazione, imbarazzo, sdegno, vergogna, impazienza, collera ecc. Interessante è l'osservazione della stessa Jacqmain secondo cui l'autore si sente costretto a chiarire il valore espressivo da lui usato, il che sottolinea la povertà del repertorio linguistico dialettale. Cito gli esempi della Jacqmain:

> . . . Il Ciccione partì, e scivolando sull'orlo dell'asse, mentre cadeva in acqua, *urlò con una risata feroce*: "*Li mortacci sua*!", e Remo sulla riva, scuotendo il capo, *allegro borbottò*: "*Li mortacci*, che fforza che sei!". Pure il Bassotto lì accanto, lungo sul marciapiede, ghignava, quando gli arrivò tra i ricci un malloppetto di fanga. "*Li mortacci vostra*!" *urlò voltandosi furente* (. . .).[3]

Il carattere popolare del romanzo sta anche nella sintassi: frasi brevi, interruzioni, esitazioni, spunti spontanei caratterizzano lo stile indiretto libero che tratterò in seguito. Gli avvenimenti vengono raccontati come passano per la mente dei parlanti. Le tendenze popolari risultano chiare per esempio nell'uso dell'onomatopea:

> . . . e Alduccio, fumando, nemmeno aveva dato quattro pedalate, che *crac, scric, scrac*, la ruota del triciclo s'incastrò nella rotaia del tram e si ridusse a un colabrodo. (*Rag*. p. 135)[4]

> . . . Non sortì fuori nessuno, ma di là dalla parete si sentiva fare *sci sci sci* come fanno le donne quando stanno in tre o quattro assieme.
> (*Rag*. p. 148)
> . . . e cantando ironicamente la marcia dei bersaglieri, *papparappa pappa para, ppapappa pappa paaara*, venivano avanti al passo.
> (*Rag*. p. 266)
> . . . Già si vedevano in giro le prime serve con le borse vuote, e si sentivano sempre più frequenti i *gniiiiiu, gnieeeeeu* dei tranvai alle svoltate . . . (*Rag*. pp. 166–167)

Anche le molte iperboli appartengono al linguaggio del popolo:

> Intanto però quelle due, come imboccarono l'altro lungotevere, arrivarono davanti a una *macchina lunga dieci metri*, vi salirono. . .
> (*Rag*. p. 223)
> . . . entrò un ragazzo con un giubbetto inglese, un biondino con *una faccia da morto di fame di sette generazioni*, e si mise in mezzo al corridoio; voltato verso la gente. (*Rag*. p. 247)

Lo strumento stilistico di cui Pasolini si è servito di più rimane però il discorso indiretto libero.[5] Il discorso indiretto libero gli permette di far echeggiare tanto la propria voce quanto quella dei suoi protagonisti: adopera per la propria voce l'italiano, cioè la lingua franca, e per quella dei ragazzi di vita il dialetto o il gergo. Per forza, direi, perché se Pasolini si fosse limitato all' uso di un codice gergale-dialettale, ne sarebbe venuto fuori un pasticcio incomprensibile e linguisticamente povero. D' altra parte, mancherebbero il colore e il senso del realismo se lo scrittore si fosse unicamente servito della lingua franca. La mescolanza di stili in Pasolini sembra indispensabile. Thomas O' Neill lo spiega nei termini seguenti:

> In short; an indiscriminate use of dialect would not open up the field of literature to an even greater reading public, but, if anything, would merely transfer it from an aristocratic élite to . . . a subproletarian élite, but an élite nevertheless.[6]

Nello stile indiretto libero possono dunque confluire tutti gli elementi linguistici che appartengono al linguaggio parlato: italiano, dialetto o gergo. Esaminiamo alcuni episodi in discorso indiretto libero un po' più da vicino:

> Il Lenzetta se n' era andato di casa per paura del fratello più grosso: e non c' aveva mica torto d' averla, perché ne aveva combinato una che a pensarci non ci si capacitava nemmeno lui e si sarebbe sputato in un occhio. Mica s' era comportato male, secondo lui, in senso morale. Sì! morale! Che c . . . gliene fregava a lui e al fratello della morale! Era stata una quistione d' onore, e, per dire la sincera verità, mica na stupidaggine da niente. Che cavolo s' era messo nella capoccia quella notte il Lenzetta . . . Boh, si vede ch' era rimasto un pò sonato per le botte che gli avevano dato prima in camera di sicurezza e poi a bottega. . . . (*Rag*. pp. 124–125)
>
> Macché, niente! Na cosetta senza nessuna importanza! Tanto da lì alla Marinella che ci voleva? E poi, ne avevano fatta poca di strada, il Riccetto e il Lenzetta, quel giorno! (*Rag*. p. 135)
>
> C' aveva le madonne, perché s' era stufata di restare lì in quella caciara di fanatici, tanto lei, il bagno, nel mare, non lo faceva manco per niente: l' aveva fatto la mattina, il bagno, al Mattonato, nella bagnarola di sor Anita. . . . (*Rag*. p. 44)

Negli esempi citati domina il linguaggio gergale. Gli elementi linguistici prevalenti sono: il lessico ''romanesco'', le ripetizioni interne (il bagno, non lo faceva), le interiezioni (macché), i pleonasmi (la sincera verità), il ritmo interrotto.

Nell' esempio che segue sono presenti tutti questi elementi, però il linguaggio che domina è la lingua franca. Si tratta qui dell' episodio in cui Alduccio dà un rapporto dettagliato dell' arresto e del suicidio di Amerigo. Il discorso indiretto libero in questo caso s' impone, perché altrimenti il discorso diretto con cui inizia la sequenza successiva, se continuato troppo a lungo, genererebbe pesantezza narrativa:

> ''È morto, è morto'' ripetè Alduccio, contento di dare quella notizia inaspettata; ''È morto ieri sera ar Poriclinico'' aggiunse. Quel cavolo di sera che il Riccetto aveva tagliato dalla casa di Fileni il Caciotta e gli altri s' erano fatti beccare, ma non avevano fatto resistenza. Amerigo, invece, s' era lasciato portar fuori tenuto per le braccia da due carabinieri, ma appena sul terrazzino li aveva sbattuti contro la parete e aveva fatto uno zompo di due o tre metri sul cortile; s' era acciaccato un ginocchio, ma era riuscito lo stesso a trascinarsi avanti lungo il muro del lotto: i carabinieri avevano sparato e l' avevano colto a una spalla, e lui, ugualmente ce l' aveva fatta a arrivare fin sulla sponda dell' Aniene; lì

> stavano quasi per acchiapparlo, ma lui sanguinante com' era, era zompato in acqua per attraversare il fiume e nascondersi negli orti dell' altra riva, scappare verso Ponte Mammolo o Tor Sapienza. Ma in mezzo al correntino s' era sturbato e i carubba l' avevano acchiappato e portato al commissariato zuppo di sangue e di fanga come una spugna: così che dovettero trasportarlo all' ospedale e piantonarlo. Dopo una settimana gli era passato il febbrone, e lui tentò d' ammazzarsi tagliandosi i polsi coi vetri di un bicchiere, ma anche stavolta lo avevano salvato; allora una decina di giorni appresso, prima che il Riccetto e Alduccio s' incontrassero all' Acqua Santa, s' era gettato giù dalla finestra del secondo piano: per una settimana aveva agonizzato, e finalmente se n'era andato all' alberi pizzuti. (*Rag.* pp. 114–115)

Neanche in questo episodio ritroviamo il romanesco allo stato puro, unica eccezione forse l' espressione "annà all' alberi pizzuti" che ritroviamo nel glossario allegato al romanzo *Ragazzi di vita* e che significa "morire". La ragione fondamentale per cui Pasolini non adopera con la stessa frequenza il gergo è che il personaggio Alduccio stesso si stacca dalla situazione che descrive. Egli non si sente personalmente coinvolto nella sorte di Amerigo. Cioè, se Amerigo avesse potuto dare lui un rapporto dettagliato dell' accaduto, il linguaggio sarebbe stato quello di Amerigo. L' autore avrebbe parlato attraverso il personaggio stesso. L'importanza del discorso indiretto libero nella struttura del romanzo, sta nel fatto che esso apporta valore semantico alla narrazione in quanto caratterizza i personaggi tramite il loro linguaggio, evitando sia il tedioso inserimento naturalista del discorso diretto tra virgolette, sia l'intrusione troppo aperta o non "filtrata" del punto di vista ideologico dell' autore. È la descrizione che ci fa conoscere lo spazio entro cui i personaggi adoperano questo linguaggio.

Le descrizioni marcano il recinto, il confine del ghetto dentro il quale i protagonisti vivono la loro vita monotona. "Le détail inutil" di R. Barthes, che poi non è tanto "inutil", ha la funzione di creare l'atmosfera di povertà, noia, inerzia che pervade il mondo dei ragazzi di vita. Le descrizioni si comportano come il complemento linguistico del discorso indiretto libero e del discorso diretto. Il loro scopo è di evocare in modo indiretto l'"effetto del reale",[7] mentre i due primi elementi costituiscono il metodo diretto per rendere il messaggio pasoliniano

più immediato. Tra di loro si svolge un processo di interazione. I sintagmi descrittivi costituiscono il punto d'incrocio del realismo e della poeticità pasoliniana.[8] Pasolini "nomina" le cose tramite la descrizione. Per chiarire questo processo, ho cercato di dividere la descrizione in tre tipi. Questi tre tipi possono avere una vita indipendente o possono coesistere, come risulterà dagli esempi. In tutti e tre i casi mantengono però la loro funzione di inquadratura.

TIPO A:
Da una parte il cielo era tutto schiarito, e vi brillavano certe stellucce umide, sperdute nella sua grandezza; come in una sconfinata parete di metallo, da dove, sulla terra, venisse a cadere qualche misero soffio di vento. Dall'altra parte, come ci si voltava, verso Roma, c'era ancora brutto tempo, con dei nuvoli grevi di pioggia e fulmini, che pero s'andavano sbrillentando all'orizzonte cosparso di lumi. Da un'altra parte ancora il cielo si stendeva, proprio lì sopra Tiburtino, come sopra l'imbuto d'un cortile, e la luna s'appoggiava, spaurita, sugli orli lucenti di qualche macchia di vapore vagante. Giù per le strade tutte uguali di Tiburtino non c'era ormai nessuno, e solo dalla strada centrale si sentiva qualche rumore. . .

(*Rag*. p. 99)

In fondo a via dell'Arco di Travertino, c'erano qua e là due grandi ammucchiamenti di bicocche di cui, camminando per la strada, si godeva magnificamente la vista. Erano tante casupole rosa o bianche; con in mezzo baracche, catapecchie, carrozzoni di zingari senza ruote, magazzini, tutti mescolati insieme e sparsi sopra i prati, in parte, in parte ammucchiati contro i muraglioni dell'Acquedotto, nel disordine più pittoresco. (*Rag*. p. 139)

È da notare che la descrizione del tipo A è quasi del tutto priva di gergo. Stavolta Pasolini non "dipinge" la società in crisi ma si stacca dal mondo come esso viene visto dai suoi personaggi. Il linguaggio "intatto"viene applicato ad un mondo apparentemente intatto. Il linguaggio è limpido, leggero e assume valore poetico. La sintassi è caratterizzata da frasi lunghe, scorrevoli ed ondeggianti. Il lessico è quello dell' autore, o meglio dell' artista, che descrive poeticamente quello che osserva assumendosi l' esclusiva responsabilità della visione.

TIPO B:
La luce della luna lo investiva tutto, grande com' era, che non ci si

vedevano i recinti dell' altra parte. La luna ormai era alta alta nel cielo, s' era rimpicciolita e pareva non volesse più aver' che fare col mondo, tutta assorta nella contemplazione di quello che ci stava al di là. Al mondo, pareva che ormai mostrasse solo il sedere; e da quel sederino d' argento, pioveva giù una luce grandiosa, che invadeva tutto. Brillucicava, in fondo all' orto, sulle persiche, i salci, i petti d' angelo, le cerase, i sambuchi, che spuntavano qua e là in ciuffi duri come il ferro battuto, contorti e leggeri nel polverone bianco. Poi scendevano radendo a far sprizzare di luce, o a patinarlo di lucore, il piano dell' orto: con le facciatelle curve di bieta o cappuccina metà in luce e metà in ombra e gli appezzamenti gialli della lattughella e quelli verdi oro dei porri e della riccetta. E qua e là i mucchi di paglia, gli attrezzi abbandonati dai burini nel più pittoresco disordine, che tanto la terra faceva da sola, senza doversi rompere il c . . . a lavorarla.

(*Rag*. p. 145)

. . . allora si scorgeva tutto il cielo: coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine che scendevano giù verso le cime svanite e dentellate dei grattacieli in fondo, in tutte le forme e in tutti i colori. Conchigliette nere, cozze giallognole, baffi turchini, sputi color rosso d' uovo; e in fondo, dopo una striscia d'azzurro, limpido e invetrito come un fiume della terra polare, un nuvolone color bianco, tutto riccio, fresco e immenso che pareva il monte del Purgatorio.

(*Rag*. p. 163)

La descrizione del tipo B è una mescolanza delle impressioni dell' autore e di quelle dei personaggi. Il linguaggio è ancora quello dello scrittore, benché ogni tanto sembri "contaminato" da un' espressione o una parola presa in prestito dal mondo popolare. Potremmo dire che egli presta ai suoi personaggi una contemplazione estetica del loro mondo. Però, mentre la descrizione del tipo B assomiglia molto a quella del tipo A, ogni tanto l' intrusione di uno spunto popolare fa sospettare la presenza fisica e mentale di uno dei protagonisti. È in questo tipo di descrizione che l' incrocio "effetto del reale"/ poesia risulta più evidente. In altre parole, Pasolini "poetizza" il gergo.

TIPO C:

La Nadia stava distesa lì in mezzo con un costume nero, e con tanti peli, neri come quelli del diavolo, che gli s'intorcinavano sudati sotto le ascelle e, *neri, di carbone*, aveva pure i capelli e quegli occhi che ardevano inveleniti.

(*Rag*. pp. 43–44)

Il Riccetto non rispose niente; guardò il Cacciotta, che, per la giannetta, aveva la faccia *bianca e viola come una cipolla.*

(*Rag*. p. 100)

Uno sdentato, con la barba *nera come il carbone* sulle mascelle bianche per la giacchetta, e due *occhi da povero cristo*, che luccicavano come quelli d'un cane, da ubriaco, con tutto ch'erano le quattro del mattino, gli fece: "Dàje."

(*Rag*. p. 166)

Il Riccetto . . . si tolse il pettinino dalla tasca di dietro dei calzoni, lo bagnò sotto la fontanella e cominciò a pettinarsi, *bello come Cleopatra.*

(*Rag*. p. 188)

Ci s'accostò, facendo moina, e aspettando che il padrone fosse assorbito dalla discussione con una cliente, *grassa come un vescovo*. . .

(*Rag*. p. 169)

Con la sua faccia cattiva, *tonda come un uovo*, il Ciccione partì. . .

(*Rag*. p. 19)

La descrizione del tipo C è quella riservata alle persone. Pasolini segue lo stesso modello del tipo A e B ma paragona i personaggi popolari a degli oggetti o a delle persone che fanno parte della loro vita quotidiana, servendosi di immagini, similitudini e metafore che nel lessico popolare sono già catacresi (povero cristo), ma che inserite nel contesto poetico delle descrizioni riacquistano un' inattesa freschezza ed evidenza figurativa. Quando Pasolini descrive una persona, specie la sua espressione facciale, si serve di immagini fisiche prese dal mondo degli animali:

Ci stava una donna grassa . . . con una *faccia da pesce lesso*, e accanto a lei un cosetto brutto, forse il marito, con una *faccia da pesce fritto*, povero cristo, che smaltiva la tropea.

(*Rag*. p. 129)

(Remo) . . . stava a un tavolino tralato, *rosso come un' aragosta* sotto due dita di barba bianca e nera, e gonfio come se invece di sangue, sotto la pelle avesse del gas. Chiacchierava con un vecchietto *secco come uno stoccafisso,* che aveva ancora la calata burina dopo cento anni che abitava a Roma.

(*Rag*. p. 130)

Il Lenzetta *arrossì come un tacchino*, . . .

(*Rag*. p. 136)

> Le due bellezze non s'erano mosse, come se non avessero manco rifiatato: *camminando stretti, come due cagnacci* che dopo esser stato cacciati a bastonate rallentano . . .
>
> (*Rag*. p. 218)

> "Molto lieto di fa' la sua conoscenza," ciancicarono il Riccetto e il Lenzetta, *rossi come due gallinacci.*
>
> (*Rag*. p. 152)

> S'asciugò la faccia bagnata di pioggia, giovane e tutte rugosa, coi *labbroni che gli pendevano a culo di gallina.*
>
> (*Rag*. p. 29)

Galline, tacchini, cani, pesci: sono gli animali che vivono accanto all'uomo dentro il recinto del loro territorio. L'uomo e l'animale, insieme. L'uomo *è* l'animale. Dice Georges Piroué:

> L'Homme est une sâle bête, voilà tout, et la terre est un infect marécage.[9]

Il capitolo che s'intitola "Ragazzi di Vita" inizia significativamente con una frase di Tolstoi:

> Il popolo è un grande selvaggio
> nel seno della società.
> (*Rag*. p. 91)

Forse questa osservazione giustifica il dialogo tra due cani (pp. 188–189), in cui i cani parlano tra di loro, come i padroni sottoproletari, cioè in gergo e in dialetto. Pasolini, in queste pagine, mette animali e uomini allo stesso livello.

I colori svolgono un ruolo importante nei sintagmi descrittivi, particolarmente il grigio e il bianco che già dall' inizio del romanzo sono presenti:

> . . . ma mentre scendeva giù per via Donna Olimpia coi *calzoni lunghi grigi* e *la camicetta bianca*, piuttosto che un comunicando o un soldato di Gesù pareva un pischello quando se ne va achittato pei lungoteveri a rimorchiare. con una compagnia di maschi uguali a lui, *tutti vestiti di bianco*, scese giù alla chiesa della Divina Provvidenza, dove alle nove Don Pizzuto gli fece la comunione e alle undici il Vescovo lo cresimò.
>
> (*Rag*. p. 1)

Il grigio e il nero li incontriamo spesso in contesti in cui Pasolini "dipinge" il grigiore dell' esistenza e la sporcizia dell' ambiente del sottoproletariato.

> Il Riccetto e Marcello si sedettero sotto il sole su un prato lì presso, *nero e spelato*, a guardare gli Apai che fregavano la gente.
>
> (*Rag*. p. 7)
>
> Il Riccetto e Marcello si fecero sull' orlo del fiume *nero d' olio*.
>
> (*Rag*. p. 11)
>
> Quanto la riva del Ciriola era investita dal sole, altrettanto questa era piena di *un' ombra grigia e fiacca*: sopra gli scoglietti *neri*, coperti di due dita di grasso, crescevano sterpaglie e piccoli rovi verdi, . . .
>
> (*Rag*. p. 23)
>
> Una macchia di *vapore grigio e sporco*, come inchiostro annacquato, intanto s' andava allargando per le striscie di cielo che s' intravedevano in cima ai palazzoni nei vuoti della piazza.
>
> (*Rag*. p. 166)

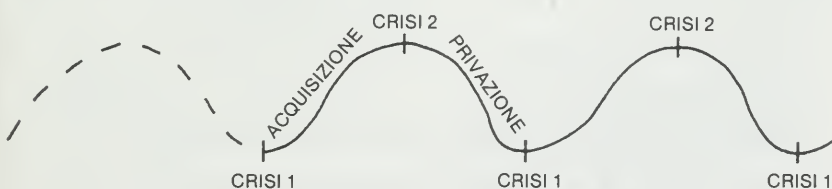
Colore altrettanto importante è il bianco che assume una funzione negativa in relazione alla fisionomia, ad esempio per evocare la debolezza fisica (es. "bianchi per la fame" p. 82), ma positiva come simbolo di innocenza, purezza, tenerezza. Soprattutto in questo caso assume valore poetico. La frequente ricorrenza del colore bianco in contesti evocanti sentimenti di tenerezza, ne determina la funzione di *Leitmotiv* cromatico. Prendiamo in esame alcuni contesti:

> Roma era ancora immersa nel sonno, che già il sole batteva sui prati e i boschetti di Villa Borghese, con una *luce bianca bianca* che s' incollava sui muri e sui piccoli busti lungo l' aiuole.
>
> (*Rag*. p. 81)
>
> Nadia s' accostò con un sorriso . . . tenendosi una mano contro la scollatura della vestaglia e l' altra allungata verso di loro, con certi ditini stretti, *teneri e bianchi come il burro* . . .
>
> (*Rag*. p. 149)
>
> . . . un po' se n' andava piano piano verso il suo letto lì vicino, al Borghetto Prenestino, con tante case piccole come dadi o come pollai, *bianche come quelle degli arabi*. . . .
>
> (*Rag*. p. 104)

L' ambiente descritto ci appare non contaminato, innocente. Il colore bianco rafforza quella impressione. Così nell' ultimo esempio le case

sono *bianche come quelle degli arabi* perché, per Pasolini, il mondo arabo rappresenta il terzo mondo ancora puro e non corrotto dal capitalismo.

Abbiamo visto come nel discorso indiretto libero è in primo luogo il linguaggio gergale (talvolta dialettale) che serve a dare al romanzo l' "effetto del reale", e come nella descrizione sono soprattutto le similitudini e le metafore che in termini "visivi" mirano a questo effetto. Esaminiamo ora come anche l' elemento ritmo s' inserisce in questo discorso.

Il ritmo narrativo segue lo stesso passo lento e ripetitivo del sottoproletariato romano. Non ci sono dei grandi avvenimenti che segnano uno svolgimento della fabula in una direzione particolare. Le unità narrative[10] si presentano piuttosto ad ondate ascendenti e discendenti, con gli apici collocati nei momenti di crisi economica: questa può essere dovuta o ad un' esasperazione della povertà che rende necessaria una qualche iniziativa (furto) per promuovere il processo di acquisizione economica da parte dei personaggi e permetterne la sopravvivenza (crisi 1); o ad un colpo di sfortuna, per esempio un furto da parte di altri sottoproletari (crisi 2), che fa ripiombare i protagonisti in uno stato di degenza pressoché assoluta, e comunque preclude la possibilità di una qualsiasi "accumulazione di capitale." La fabula si può rappresentare schematicamente come segue:

L' esistenza dei rappresentanti della malavita è un' esistenza di noia e monotonia, di inerzia, di indifferenza nei confronti della loro sorte. I ragazzi di vita, per la loro natura stessa, sembrano condannati a vagabondare perennemente ai margini della società, al di fuori della logica capitalista basata sull' accumulazione. La loro vita è una catena di momenti di felicità e di infelicità, però è "la grana, che è la fonte di ogni piacere e ogni soddisfazione in questo zozzo mondo." (*Rag.* p. 85) I furti segnano anche i momenti di liberazione, benché spesso la conseguenza sia una perdita temporanea della libertà. Infatti, "le

gioie di questo mondo sono brevi e la fortuna gira." (*Rag*. p. 71) e "La vita è amara pe' chi ha li piedi dorci." (*Rag*. p. 140)

A sottolineare la monotonia c' è l' assenza di un singolo protagonista, ciò che critici spesso ritengono un lato negativo del romanzo. Thomas O' Neill rimprovera a Pasolini il tentativo di attribuire il ruolo di protagonista al Riccetto, ma di non esserci riuscito:

> What we have, in short, in *Ragazzi di vita*, is the obvious struggle between the idealist (political) Pasolini with his belief in the mass qua mass and not qua individuals, and the writer Pasolini who realizes that for structural unity the novel must have a protagonist—that if the mass dominates as protagonist, the structural weakness will become overwhelming.[11]

Però, se vogliamo essere conseguenti e se vogliamo rispettare il movimento di monotonia, la coralità del romanzo, cioè il fatto che i ragazzi di vita sono tutti quanti protagonisti, questa assenza non va necessariamente vista come un aspetto negativo: il carattere corale di *Ragazzi di vita* si inserisce comunque benissimo in una struttura "ondeggiante" come quella che ho delineato.

Perfino le ripetizioni rispettano il ritmo del "récit". La funzione della ripetizione è triplice:

1) la ripetizione appartiene al linguaggio parlato. Pasolini si è avvicinato alla naturale tendenza a ripetersi del parlante semplice:

> si dovevan esser fatti *almeno almeno* quattro chilometri . . .
> (*Rag*. p. 127)
>
> I suoi fratellini l'avevano svagato, . . . e qualche volta . . . si permettevano pure di prenderlo *appena appena* in giro un pochetto.
> (*Rag*. p. 256)
>
> L' altro si fece subito *bono bono* e cominciò a giocare leale, . . .
> (*Rag*. p. 124)

2) con la ripetizione Pasolini raggiunge un effetto poetico:

> . . . si vedevano, giù, quattro strade . . . e in alto, il cielo senza una nuvoletta con una lunetta che *locca locca* tramontava.
> (*Rag*. p. 207)
>
> E di dietro, s' una specie di altopiano . . . si profilava immenso il semicerchio di Monteverdi Nuovo, punticchiato di lumi, sotto striscioni di nubi . . . nel cielo *liscio liscio*.
> (*Rag*. p. 237)

> Era tutto *spiovente*; *spioventi* le braccia distese sul copriletto, spiovente la bocca semiaperta, *spioventi* le ganascie e le fessure degli occhi, *spioventi* i capelli ancora neri e lucidi di sudore che pareva di brillantina.
> (*Rag*. p. 207)

3) il carattere ripetitivo delle qualificazioni (avverbi e aggettivi) assume inoltre un valore importantissimo in quanto la maggior parte delle ripetizioni rispettano, per il loro significato stesso, il ritmo, il passo lento:

> Non ci misero molto; appena che risortirono andarono *calmi calmi* a lavarsi un pochetto a una fontanella. . . .
> (*Rag*. p. 111)
> Le ore *piano piano* passarono, . . . (*Rag*. p. 168)
> Il Lenzetto però fece *tranquillo tranquillo* . . . (*Rag*. p. 146)
> Il Riccetto e Alduccio se ne venivano *piano piano*, perché se l' erano fatte a fette da Pietralata . . . Il Lenzetta *locco locco* obbedì . . .
> (*Rag*. p. 126)

Gli esempi sono innumerevoli. Gli avverbi ripetuti esprimono lentezza, pigrizia, inerzia, insomma tutti i vizi di una società indifferente. Nel ritmo lento della narrazione queste ripetizioni hanno senza dubbio una funzione di rafforzamento semantico. Non riportiamo allo stesso livello le espressioni ripetute, tipo ''li mortacci'', che sono significanti ormai privati del loro significato specifico.

La stessa funzione di rafforzamento semantico possiamo attribuire ai vezzeggiativi e agli accrescitivi che risuonano con insistenza nel romanzo, spiegando l' atteggiamento dell' autore nei confronti dei suoi personaggi ed il loro ambiente, e illustrando l' atteggiamento dei personaggi stessi di fronte alla realtà crudele della loro esistenza. I vezzeggiativi abbondano nei frammenti in cui i protagonisti sono dei bambini, degli innocenti che non si rendono ancora conto del mondo violento e brutale che li circonda. Lo stesso mondo, quando non viene messo in rapporto diretto con il popolo, è composto di praticelli, alberelli, ci soffiano venticelli, ci corrono cagnolini. Quasi echeggia il mito del fanciullino pascoliano:

> . . . andò incontro ad un altro *maschietto* come lui, che veniva avanti come un *rondinino* . . .
> (*Rag*. p. 123)

E il venticello fresco, che faceva diventare bianchi e celesti in faccia come finocchi, dava ogni tanto uno scossone alle due file di *alberelli* appennicati e tuberculosi che salivano . . . verso il cielo di San Giovanni.

(*Rag*. p. 164)

E infatti era poco più che una ragazzina pure lei, con la vesta a *fiorellini*, come quella dei frati, che c' aveva, e sotto le due *gambette* secche e nodose.

(*Rag*. p. 153)

Invece quando veniamo a confronto con il mondo nemico, cioè quello della nuova società industrializzata e alienante, il ''piccolo mondo antico'' cede il posto ai cartelloni, ai palazzoni, ai muraglioni.

> . . . indietro, già lontano, Tiburtino, coi *casoni* nuovi in fila contro il cielo nero.
>
> (*Rag*. p. 103)
>
> La Borgata degli Angeli era deserta a quell' ora e tra i grandi *scatoloni* delle case popolari costruite in tante file regolari, si vedevano. . . .
>
> (*Rag*. p. 148)

È questo l' ambiente in cui formicolano i personaggi pasoliniani, e da cui essi non riescono a svincolarsi, almeno secondo la teoria di Pasolini.

All' inizio sono presenti degli indizi che suscitano la speranza di un miglioramento della situazione culturale, economica e sociale della ''canaille'' romana che viene rappresentata comunque come fondamentalmente ''buona''. Ma questa impressione iniziale viene bruscamente cancellata:

> A Pietralata, *per educazione*, non c' era nessuno che provasse pietà per i vivi, figurarsi cosa c . . . provavano per i morti.
>
> (*Rag*. p. 119)

Quel ''*per educazione*'' porta tutto il peso drammatico della frase. In un altro episodio si ha l' impressione che il Riccetto ed il Lenzetta si siano convertiti ad una vita più seria, in cui cortesia e rispetto esistono: quando vengono introdotti alla famiglia del Vecchio, insieme a cui hanno appena rubato dei cavoli da un orto, per la prima volta fanno conoscere la loro vera identità. ''Claudio Mastracca'' e ''De Marzi Arfredo'' conoscono le regole della buona educazione!

Se in questo romanzo c' è un momento culminante, è il fidanzamento del Riccetto ed il fatto che poco dopo egli trova un lavoro da ''dritto

fijo de na mignotta'' (*Rag*. p. 159) Ma una falsa accusa di furto e qualche anno di prigione bastano perché ricada nelle abitudini di prima. Dopo l'esperienza della prigione ''era ingrassato e non c' aveva più il pallino di far sempre il dritto.'' (*Rag*. p. 231) Nuova speranza emana dalla trasformazione linguistica di ''Ferrobedò'' nella versione più ''civilizzata'' di ''Ferro-Beton'' come denominazione della fabbrica che ha dato il titolo al primo capitolo. Anche l' ambiente di una volta ha subito una metamorfosi:

> La Ferrobedò, o per dir meglio, la Ferro-Beton, si stendeva alla sua destra nello zucchero filato della luna, un polverone bianco e fragrante, tutta ben ordinata e così silenziosa che si sentiva un guardiano, dentro qualche magazzino, che cantava a mezza voce. E di dietro, s' una specie di altopiano, controluce, in cima a delle grandi gobbe nere, si profilava immenso il semicerchio di Monteverde Nuovo.
>
> (*Rag*. p. 237)

Ma questo ordine geometrico non viene risentito come positivo:

> C' era troppa pulizia, troppo ordine, il Riccetto non ci si capacitava più.
>
> (*Rag*. p. 237)

Solo la gente non è cambiata. È diventata di qualche anno più vecchia, come il Genesio, che è ormai cresciuto. In lui si rispecchia la nuova generazione condannata:

> ''Ma li mortacci sua'', mormorò Genesio, accigliato a mezza voce, come tra di sé, standosene accocolato poco più sopra sull' orlo slabbrato della scesa. Mariuccio e Borgo Antico lo guardarono fissi. Era la prima volta che diceva tutta per intero quella parolaccia.
>
> (*Rag*. p. 258)

Stranamente la parolaccia di nuovo ci sorprende, come ci aveva sorpreso quando era stata pronunciata per la prima volta. Da questo punto Pasolini potrebbe ricominciare a scrivere lo stesso romanzo con altri personaggi. Infatti, mentre all' inizio di *Ragazzi di vita* è una rondine ad annegare, alla fine annega Genesio, un essere umano. Ma uomo o bestia, che differenza fa, in questo mondo condannato che è la borgata romana?

La struttura, il linguaggio ed i mezzi stilistici adoperati, fanno quindi di *Ragazzi di Vita* un grande poema del sottoproletariato più che un romanzo mimetico-naturalistico.

Notes:

1. P. P. Pasolini, *Appunti per un poema popolare*, in Walter Pedullà, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni; 1968, pp. 550–551.

2. Un'esperienza parallela è l'uso del dialetto in C. E. Gadda. Pasolini si rendeva conto del contributo linguistico gaddiano. Cfr. la sua analisi del linguaggio del "Pasticciaccio" in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti; 1960, pp. 318–324.

3. Monique Jacqmain, *Appunti sui glossari pasoliniani*, in "Linguistica Antverpiensia" n. 4, 1970, p. 154.

4. *Ragazzi di vita*, da ora in poi abbreviato *Rag*. Cito dalla edizione del Garzanti, aprile 1955.

5. Per il concetto di discorso inditetto libero, cfr. Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'*, in "Belfagor", n.1, 1965, pp. 37–53.

6. Thomas O'Neill, *Il filologo come politico: Linguistic Theory and its Sources in Pier Paolo Pasolini*, in "Italian Studies", n.25, 1976, p. 78.

7. Roland Barthes, *L'Effet de Réel*, in "Communications", n.11, 1968, "La notation 'réelle', parcellaire, interstitielle, poutrait-on dire, . . . s'est débarassée de toute artière-pensée postulative qu'elle prend place dans le tissu structural. Par là-même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme . . . Sémiotiquement . . . le signifié est expulsé du signe. . . . C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation à titre de signifié de denotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces details sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier. . . . La carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un 'effet de réel', fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité." p. 88.

8. Per il concetto di poeticità vedi Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli: 1966: "La messa a punto (*Einstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione poetica del linguaggio." p. 189.

9. Georges Piroué, *Pier Paolo Pasolini, Pasolini Romancier*, in "La Nouvelle Revue Française", n.17, aprile 1976, p. 555.

10. Per il concetto di unità narrativa nella linea di Propp, cfr. Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 15–22.

11. Thomas O' Neill, *A Problem of Character Development in Pasolini's Trilogy*, in "Forum for Modern Language Studies", n.5, 1969, p. 81.

IL TEATRO DEL CINQUENCENTO: RECENSIONE DI *FILIPPO GRAZZINI*

Premessa

La recensione che segue intende onorare la memoria di uno degli autori del libro, Ludovico Zorzi, prematuramente scomparso a Firenze nel marzo 1983. Zorzi, nato a Venezia nel 1928, dopo aver studiato a Padova diresse per vent'anni i servizi culturali della Olivetti, a Ivrea, vivendo in tal modo un' originale esperienza di promotore culturale impegnato nell'analisi dei rapporti tra mondo umanistico e società industriale. Libero docente di storia del teatro, pubblicava contemporaneamente edizioni di testi e saggi relativi a questioni e momenti della tradizione teatrale italiana tra Medioevo e ventesimo secolo. Negli anni, mentre giungeva all'insegnamento universitario (a Torino, poi a Firenze, e ultimamente anche alla Sorbonne come professore ospite) Zorzi ha integrato le sue basi filologiche e storicistiche con suggestioni critiche di carattere antropologico, sociologico e soprattutto storico-figurativo, imponendosi così come autentico capofila di un nuovo settore della cultura umanistica italiana contemporanea: la storia dello spettacolo come fenomeno interdisciplinare, eccezionalmente espressivo dei molteplici caratteri di una società e di un'epoca. Tra le opere di questo studioso, apprezzato collaboratore di molti registi teatrali italiani, ricordiamo gli scritti su Goldoni, Da Ponte, la Commedia dell'Arte, le edizioni della *Venexiana* (1965), del *Teatro* di Ruzante (1967), il volume *Il Teatro e la Città* (1977) e la voce *Scena* per la *Enciclopedia* Einaudi (1981), la casa che ha pubblicato quasi tutti i suoi saggi.

Scritto da tre specialisti della cultura scenica, della letteratura drammatica e dei problemi di sociologia della rappresentazione del secolo della *Mandragola* e dell'Olimpico del Palladio, *Il Teatro del Cinquecento* di Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati e Siro Ferrone (Firenze, Sansoni, 1982, pp. 103) si pone quasi intenzionalmente come una lettura diretta a quanti vogliano appropriarsi delle coordinate generali del secolo. Di fronte a un campionario così fascinosamente ricco di testi, documenti e problemi quale il secolo XVI, una buona padronanza delle tendenze del fatto teatrale all'interno di questo ambito temporale è prioritaria a ogni ricerca specialistica, e garantisce rigore metodologico ai successivi approfondimenti. È soprattutto la sua maneggevolezza a caratterizzare originalmente il libro di Zorzi, Innamorati e Ferrone in un orizzonte bibliografico in continua espansione, dove la molteplicità dei contributi particolari e generali sembrava tuttavia tradire le attese di un pubblico di consultatori e di ricercatori bisognosi di strumenti di primo uso (si ricordano peraltro *La commedia del Cinquecento* di Mario Baratto, Vicenza, Neri Pozza, 1977; il poderoso volume collettaneo nel quale nel 1980 le Edizioni di Comunità hanno raccolto gli atti del convegno su *Renaissance Theater in Northern Italy: the Court and the City* svolto alla Columbia University nel 1978; *La crisi del modello teatrale del Rinascimento* di Arnaldo Momo, Venezia, Marsilio, 1981; e le raccolte di testi delle due epoche confinanti con quella in questione: *Teatro del Quattrocento: Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M. P. Musssini Sacchi, e *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti; edite ambedue dall'UTET ne 1983.).

In questa prospettiva il volumetto sansoniano potrà risultare prezioso ad un pubblico universitario, anche e soprattutto non italiano. Tanto più quanto più si saprà apprezzare l'interdisciplinarietà della trattazione che affronta. Gli autori si mostrano infatti responsabilmente fedeli a un principio d'analisi affermatosi con colpevole ritardo nella critica italiana: quello per cui il teatro da un lato non esaurisce nel testo la propria espressività, realizzandola compiutamente soltanto in un linguaggio scenico di valenza non meno figurativa e mimica (quando non musicale) che letteraria, e dall'altro comporta per la sua natura di sistema di produzione e fruizione artistica collettivo una problematica sociologica e una costante attenzione al rapporto ideologico fra i creatori

dell'evento spettacolare e le classi dirigenti, interessate a un continuo controllo dello strumento teatrale.

Non appare dunque sorprendente che la prima sezione del libro sia imperniata sull'analisi dei luoghi e delle forme sceniche principali dello spettacolo cinquecentesco. Ludovico Zorzi, che la compie, ha vissuto in prima persona un'originale evoluzione da studi di ordine testuale (sua è l'edizione del Ruzante uscita da Einaudi nel '67) a contributi di ordine figurativo, frutto principale dei quali è *Il teatro e la Città*, una storia del luogo teatrale nei centri rinascimentali di alta cultura scenica stampato da Einaudi nel '77. Riproponendo ai lettori in questa sede più agevole le grandi linee della sua ricerca, Zorzi illustra il lento processo di conquista da parte del fatto teatrale di una sua sede specifica. Ospite di chiese, di piazze, di palcoscenici estemporaneamente allestiti all'aperto ancora nell'età delle declinanti Sacre rappresentazioni e mentre il versante profano ha ancora nella farsa popolare e dialettale la sua forma-base, il teatro cinquecentesco si apre progressivamente la via della sala della corte o del cortile del palazzo principesco. Se il Quattrocento ha già vissuto i grandi eventi della vita dei signori (cerimonie, processioni) come occasione di spettacolare e festosa esibizione della potenza privata, il progressivo formarsi di un repertorio di commedie (dapprima sul modello classico e in latino, poi autonome e in volgare) allarga nel nuovo secolo il campo simbolico del fatto teatrale, istituzionalizzando il genere come metafora dell'intera vita sociale e la sua pratica come occasione per celebrare l'autorità dei Principi. Le esigenze rappresentative conducono allo sviluppo di un'estetica e di una tecnica della scena che coinvolge pittori, architetti, costruttori di 'ingegni'. È il crescere della scenotecnica che, insieme col radicarsi del fatto teatrale nella fenomenologia della vita cortigiana,porta progressivamente all'apertura di spazi istituzionalmente teatrali, costruiti espressamente nelle corti o in palazzi patrizi. Infine il macchinismo e l'illusionismo scenico esaltano l'espressività barocca e la fastosa liturgia delle corti, mentre il progressivo esaurirsi di tensione fantastica, intellettuale e morale assorbe il senso dei testi nella dimensione totalizzante del maraviglioso e dello spettacolare. Ma intanto la formazione di un pubblico borghese e artigiano, consumatore di un teatro in parte ancora popolare e in parte ormai evoluto nelle forme

potentemente innovatrici dell'Arte, porta all'edificazione delle prime sale pubbliche e avvia un' organizzazione commerciale e protomoderna del teatro, indipendente dal mecenatismo principesco.

Lo sviluppo scenico si realizza, nei centri italiani, in modi e tempi diversi: perciò Zorzi rinuncia forzatamente a un'esposizione rigorosamente cronologica. Altrettanto impossibile, anche perché avrebbe portato a inutili generalizzazioni, gli è riferire di tutte le sedi principali. Così, pure a prezzo di un sacrificio anche discutibile di Ferrara (uno sguardo d'assieme dei luoghi teatrali cinquecenteschi non dovrebbe escludere le realizzazioni estensi), lo studioso organizza il suo quadro su due assi: quello dei centri dominati dai teorici, risuscitatori di Vitruvio e della scena classica da un lato, e quello che si fissa in Firenze e nelle sue generazioni di architetti-scenografi tecnici dello spettacolo dall'altro. La città "vitruviana" è innanzi tutto Padova, con il luogo teatrale della loggia e del cortile di palazzo Cornaro, opera del Falconetto nel terzo decennio del secolo, dove Ruzante fece rappresentare tutti i suoi testi inserendo nello spazio classico della scena-fronte falconettesca il motivo al contrario romanzo, di origine medievale giullaresca e sacro-rappresentativa, delle mobili edicole d'uso scenico. Era semmai nella dimensione canora che le due diverse correnti stilistiche si compenetravano: nel casino dell'Odeo, l'attiguo piccolo palazzo destinato alla musica, nella quale pure Angelo Beolco dispensava il suo talento di scrittore di testi per canzoni dove la vena classica si congiunge con quella romanza (ricca di apporti petrarcheschi e bembeschi). Vicenza si allinea con Padova nella proposta di una restaurazione della scena antica con la miracolosa costruzione palladiana dell'Olimpico (inaugurato nel 1585), tuttavia non immune dal dato romanzo delle prospettive dello Scamozzi, ubbidienti ai canoni della "scena di città", che è perdipiù già "città ideale" secondo quel processo di trasformazione della città reale in simbolica proprio della scena all'italiana. Lo Scamozzi è invece responsabile in prima persona dell'Olimpico di Sabbioneta (1590), più coscientemente espressivo di una soluzione intermedia fra tradizione classica, teorica, e romanza, pratico-cortigiana (risente di molti motivi degli apparati di sala approntati per il teatro del Buontalenti agli Uffizi del 1586), e straordinariamente moderno nella ricerca di dispositivi illusionistici coinvolgenti gli spettatori fino ad equipararli tendenzialmente agli attori

in un comune gioco illusionistico. La commistione delle componenti, infine, si accentua nel parmense Teatro Farnese dell'Aleotti (1618), di dimensioni gigantesche, dove il macchinismo scenico tocca i vertici, e dove il superamento di molte soluzioni dei 'teatri di sala' (prime rudimentali forme degli ordini di palchi) permette al genere melodrammatico trionfi di magniloquenza.

A Firenze, lungo un arco che si tende fin da metà Quattrocento, la istituzionalizzazione del luogo teatrale passa attraverso la messa in movimento del *tòpos* iconografico dell'Annunciazione realizzata con un suo "ingegno" dal Brunelleschi nella chiesa di San Felice, lo spettacolo del Sangallo per le nozze medicee del 1539 nel cortile di Palazzo Medici, il teatro vasariano nel Salone dei Cinquecento (più volte approntato fra il 1547 e il 1569), il manierismo del teatro buontalentiano agli Uffizi (1586), mentre la cultura musicale cittadina provvedeva di un genere, il nascente melodramma, il gusto del teatro barocco in inarrestabile ascesa. Ma Firenze seppe anche premiare presto la creatività dei comici dell'Arte immettendo nello spazio del Teatro della Dogana, attiguo a quello degli Uffizi (1576), le migliori e più innovative energie del teatro non patrizio. E dalla dialettica tra melodramma e Improvviso—osserva Zorzi—il teatro trasse tra i molti nuovi caratteri quello centrale di un sempre più necessario professionismo.

Nella sezione dedicata a *I testi letterari per il teatro* Giuliano Innamorati è costretto a una semplificazione di dati e temi, data la selva degli autori memorabili: e nel caso del repertorio tragico—tralasciato per ragioni di economia editoriale—la sfrondatura rischia di configurarsi come una mutilazione. Resta anche nell'ombra quella produzione teatrale popolare, dialettale, farsesca, rusticale che specie lungo la prima metà del secolo fa da riscontro alla commedia erudita. È questa, nella sua parabola, che interessa lo studioso. Così, dall'invenzione ariostesca di un teatro comico indipendente dal modello classico-romanzo al labirinto intellettualistico e irrappresentabile dei testi del Della Porta, alla dissoluzione dell'idea tradizionale del teatro dell'ultimo Aretino (il "todo es nada" dello *Ipocrito*) e alla drammaticità meramente linguistica del *Candelaio* bruniano, si sviluppa la traiettoria del genere nuovo del volgare, sorto con intenti progettuali per una civiltà pienamente rinascimentale ma conclusivamente arresosi di fronte alla caduta di creatività connessa col mutato indirizzo intellettuale e morale

dell'Italia post-tridentina, il peso del regime spagnolo, la stretta assolutistica principesca e la restrittività conseguente alla sistemazione metodologica dell'aristotelismo. Fermo nell'indicare alcune costanti del teatro comico cinquecentesco (la sua vocazione letteraria, sancita inizialmente e per sempre dal debito col Boccaccio; i prologhi delle commedie come genere nel genere e luogo di dibattito tra autori sul senso e sul modo del loro scrivere), Innamorati privilegia pochi autori: insieme a quelli ricordati, praticamente il solo Bibbiena, ma seguendo tutta la carriera dell'Aretino. Per cui non sono tanto le assenze a farsi sentire—anche se un richiamo alla *Venexiana* e al suo valore nella storia della città, un'attenzione più diffusa ai toscani e al gioco antimediceo del Lasca, una citazione dell'esperienza compositiva e registica del mantovano Leone de' Sommi non avrebbero forse appesantito il dettato—quanto i mancati approfondimenti, all'interno della pregevole mappa critica di Innamorati, di autori quali Machiavelli e Ruzante. Di questi, come del Bruno, sono infatti delegati a parlare, nell'appendice al libro, tre registri che raccontano la loro esperienza di scena con alcuni autori del Cinquecento (si tratta, rispettivamente, di Roberto Guicciardini, Gianfranco De Bosio e Aldo Trionfo). Il volume, che stampa le lezioni tenute durante un convegno pratese nell'aprile 1982, si allarga così a testimoniare ancor meglio la problematica anche scenica del teatro cinquecentesco, ma autori importanti divengono occasione per un meno sistematico riferimento a modi di realizzazione interpretativa, peraltro di sicuro interesse per la storia del palcoscenico dell'Italia repubblicana.

Impegnatosi in una regione di ricerca meno battuta dagli studi e più fresca, Siro Ferrone legge infine la storia drammaturgica del sec. XVI come dialettica tra tipi diversi di comici: *Attori: professionisti e dilettanti*. Il processo di affermazione del professionismo è lento, attuato sostanzialmente soltanto con la terza generazione cinquecentesca di attori, i comici dell'Arte. A lungo nel corso del secolo l'organizzazione teatrale resta di competenza dei signori-mecenati, che convocano attori *part-time* in occasioni festive non curando di garantire a costoro una continuità di pratica scenica. E a lungo, in parallelo con la divisione della cultura teatrale in singoli centri indipendenti, il profilo dell'artista scenico tende a restare quello del buffone di origine medievale, con il suo repertorio bifronte di commedie ormai regolari ma anche e ancora di *exploits* individuali, di lazzi da banchetto. A Firenze e a Venezia in specie il buffone rappresenta un'eredità della cultura e del

costume comunali, mantiene in auge con la sua versatilità linguistica e mobilità mimica una forma individualizzante di teatro, riempie ancora quasi da solo lo spettacolo. Tuttavia i contatti culturali tra i centri a seguito dei rivolgimenti politici si infittiscono, e questa teatralità "romanza" si integra con quella "classica" della commedia erudita. Ferrone esalta la figura e l'opera di Ruzante per chiarire l'imporsi progressivo della necessità di forme teatrali più regolari e solide, soprattutto nell'aggregazione e stabile associazione di gruppi di attori e nell'uso di testi che contemperino il dato-base di una *fabula* con occasioni "laterali" alla trama per l'esibizione del protagonismo degli attori. È in definitiva la raggiunta convivenza tra l'istrionismo dei singoli e un modo collettivo di fare teatro a permettere alle forze più consapevoli della scena italiana di sopravvivere quando sopraggiungono secoli di involuzione morale-artistica, di forzata omologazione civile e politica. Nascono casì le prime compagnie, con la trasformazione mercantile e organizzativa (il nomadismo degli attori, il contatto e il solidarismo tra teatranti di aree diverse e la conseguente creazione di una comunità di elementi del mestiere: comunità di repertorio, di stilemi, ecc.) della pratica teatrale. E questo nuovo teatro eredita e supera, in uno sforzo che è anche di mediazione, il passato teatro di "immedesimazione" dei buffoni, portati a una fissazione della loro personalità istrionica anche al di fuori dell'occasione interpretativa, e il teatro delle *élites*, teatro di "rappresentazione" e di proposta, attraverso la forma della commedia, di un superiore progetto etico-culturale respinto dall'Italia post-tridentina.

Le pagine di Ferrone concludono il libro come riaprendo il discorso metodologico sugli studi teatrali, e certificandoci la sicura reattività della materia in questione ad ogni sollecitazione critica. Ricco di spunti, nel passato e nel presente, sui versanti figurativo e testuale della ricerca, il teatro del Cinquecento serba ancora tesori per chi lo percorra: soprattutto, ora, nel vivo delle forme della vita sociale di produttori e fruitori. Cosicché finalmente tutta una documentazione di cronache di spettacoli, di carteggi fra signori, impresari e comici, di notizie su singole personalità comincerà a uscire dall'ombra secolare dell' erudizione e ad offrirsi all'occhio fresco del sociologo dello spettacolo.

Filippo Grazzini

CONTRIBUTORS

Luisa Del Giudice received her B.A. and M.A. from the University of Toronto, spent two years at the Università di Firenze, and is presently a Candidate in Philosophy in Medieval and Renaissance Italian Literature at UCLA. She has taught in the Departments of Italian in Toronto and UCLA and is presently a researcher at the Center for Medieval and Renaissance Studies.

Filippo Grazzini, Dottore in Lettere at the University of Florence (1981) is working on a Ph.D. in Italian Literature at U.C.L.A. His field of research is the Italian Renaissance including Tasso. An edition of Machiavelli's *Teatro* for which he wrote the footnotes is forthcoming in Italy. In 1982 Dott. Grazzini published a translation of John Gooch's *Armies in Europe* for Editori Laterza.

Peggy Kidney received her M.A. from the University of California at Berkeley and is currently working toward her Ph.D. in Italian at UCLA.

Francesca Savoia, Dottoressa in Lettere at the University of Genova (1981), and Candidate in Philosophy at the Italian Department of UCLA is currently writing her dissertation on Italian metalibretti of the late 18th Century.

Juliana Schiesari is a Candidate in Philosophy at UC Berkeley. She received her M.A. in Italian at UC Berkeley and her B.A. in German from Washington University.

Michael Sherberg has studied at UCLA, the Università di Pavia, and the University of Chicago. He is currently working toward his Ph. D. in Italian at UCLA, with a concentration in the 15th and 16th centuries.

Myriam Swennen, of Belgian nationality is a graduate student in the Master's program in Italian at UCLA. In 1977 Ms. Swennen received the degree of Translator from the State University of Antwerp. She has also studied at the University of Ghent in the Italian section of the Department of Romance Philology. Her main interest lies in contemporary Italian.

EVENTS OF THE 1982–1983 ACADEMIC YEAR

Literature and the Visual Arts in the Nuclear Age

On November 20, 1982 the Department of Italian at UCLA under the direction of Professors Lucia Re and Pier Massimo Forni sponsored an interdisciplinary symposium with faculty and student participation on the subject of *Literature and the Visual Arts in the Nuclear Age*. Graduate students and faculty from a variety of departments presented papers on works from the field of literature and the visual arts in which the fears and risks of a holocaust are reflected.

The symposium opened with an historical analysis of apocalyptic literature presented by Cynthia Craig. Prof. Lucia Re discussed Paolo Volponi's work entitled *Il Pianeta Irritabile*, while Prof. Pier Massimo Forni examined two short stories by Dino Buzzati: "All'idrogeno" and "Rigoletto". Aldous Huxley's *Ape and Essence* was discussed by Luisa Del Guidice, while the poems: "America", "Hūm Bōm!", "Death on all Fronts" and "Song" by Allen Ginsberg were examined by Daniele Capisani. Finally Peggy Kidney and Laura Willet analyzed eschatological themes in two works from the field of the visual arts with an analysis of the 1963 film, *Dr. Strangelove: or, how I learned to stop worrying and love the bomb* by Stanley Kubrick and the 1981 painting by Robert Morris entitled *Atomic Shrouds*.

All those who attended the conference agreed that more events such as this one should be held to provide an opportuntiy for faculty and

students of the Humanities to share their ideas on life and artistic expression in our age, the nuclear age.

Lori Repetti

Petrarca and Petrarchism in Europe

On April 30, 1983 CARTE ITALIANE, the Center for Medieval and Renaissance Studies and the Department of Italian, co-sponsored the symposium "Petrarca and Petrarchism in Europe". The symposium focused on the impact of Petrarca on the various European literary and artistic traditions and was chaired by Professor Fredi Chiappelli, director of the Center for Medieval and Renaissance Studies and eminent Petrarca scholar. Participants in the morning session included Professor Jean Claude Carron from the Department of French, Professor Michael B. Allen from the Department of English and assistant director of the CMRS, and Professor Roberto Tissoni, visiting professor in the Department of Italian from the University of Genova.

The afternoon session explored Petrarca's influence on art and music history. Mr. Burton Fredricksen, Curator of Painting at the J. Paul Getty Museum, presented evidence for the attribution of the lozenge-shaped panel in the Getty Collection labeled "Allegory of a Man on Horseback" to Hans Holbein in view of the panel's probable function and its inscription with the Petrarchan verse: "e così desir me mena". Professor Frederick Hammond from the Department of Music concluded the symposium with an informal talk followed by a performance on harpsichord of Monteverdi's madrigal based on the Petrarchan sonnet "Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace". Professor Hammond was accompanied vocally by UCLA's "Musica Antiqua", a group directed by Professor Hammond.

The symposium, which was held in the idyllic and informal setting of the Sunset Canyon Recreation Center at UCLA, provided a welcomed forum for interdisciplinary dialogue on the Italian Trecento master, his work and influence.

Luisa Del Giudice

L'intercambio di Linguaggio e Cultura

On December 29–30 the Istituto Italiano di Cultura of San Francisco and the Department of Italian at UCLA sponsored *L'Intercambio di Linguaggio e Cultura.* The symposium which followed the annual meeting of the Modern Language Association of America, was held on the UCLA campus and addressed the following topics: "Doveri e poteri della Lingua", "La Lingua di fronte alle possibilità ed alle esigenze dello schermo", and "Linguaggio e media, pubblicità e propaganda". The participants were welcomed by Dr. F. Valente, Director of the Istituto Italiano di Cultura, San Francisco, and Prof. E. Tuttle, Chairman of the Department of Italian at UCLA. Prof. F. Chiappelli was the moderator of the first session at which Vittore Branca spoke on the subject of "Espressivismi linguistici e letterari vecchi e nuovi" and Ignazio Baldelli on "Tipologia linguistica e intenti politico-culturali negli scrittori italiani contemporanei". At the second session, under the direction of Gianni Pasquarelli, Giovanni Grazzini addressed the question of "Il cinema, una mala lingua?" while Maurizio Scaparro spoke on 'La lingua e il teatro". At the final session for which Mario Messinis was the moderator, Gianni Pasquarelli spoke on "Il messaggio pubblicitario nella società dei mass-media" while Carlo Sartori spoke on "La retorica televisiva, tra informazione e spettacolo"

The symposium also featured an exhibit chronicling the achievements of Arnoldo Mondadori, the renowned Italian publisher. The exhibit was brought directly from Italy, courtesy of the Italian Consulate in Los Angeles.

The Semiotic Imagination: A Talk with Umberto Eco

On June 14, 1983 Umberto Eco, world famous critic, theorist and journalist, author of *The Open Work, A Theory of Semiotics*, and *The Role of the Reader* presented his novel *The Name of the Rose* (*Il nome della rosa*)—the acclaimed historical detective story set against the turbulence of medieval Italy. The event was held at the UCLA Faculty Center and sponsored by the Italian Consulate, The UCLA Department of Italian, The Italian Institute of Culture, San Francisco and Harcourt Brace Jovanovich.

Professor Lucia Re of the Department of Italian introduced Umberto Eco who spoke informally about the motivations, the structuring, and other issues concerning the writing of the novel and then answered questions from the audience. A reception 'al fresco' offered his many guests a further opportunity to meet and question Professor Eco.

Contemporary Italian Theatre

On May 17 and 19, 1983 the Department of Italian, under the direction of Professor Lucia Re, organized a video tape presentation entitled *Contemporary Italian Theatre*. Giuseppe Bartolucci and Giorgio Veronesi introduced and commented on videotapes of the following performances:

Giorgio Strehler:
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI
by Carlo Goldoni

Dario Fo:
MISTERO BUFFO

Luca Ronconi:
ORLANDO FURIOSO
by Ariosto-Sanguineti

Eduardo De Filippo
IL BERRETTO A SONAGLI
by Luigi Pirandello

Carmelo Bene:
UN AMLETO IN MENO
from Shakespeare

The event was co-sponsored by The Italian Consulate and The Italian Cultural Institute.

ANNOUNCEMENTS

The following Italian professors were visiting faculty members of the Department of Italian at UCLA during the 1982–1983 academic year:

Professor Alessandro Falassi who taught a graduate seminar on *Medieval Folk Rites and Festivals* during the Winter quarter; Professor Dante Isella who taught a seminar on *Il Cortegiano* by Castiglione during the Winter quarter; and Roberto Tissoni who taught a course on *Parini and the poets of the Arcadia* during the Spring quarter.

LAURA FRANKLIN MEMORIAL AWARD

The Laura Franklin Memorial Award is offered in memory of Laura Franklin, a graduate student in the Department of Italian who passed away May 2, 1982. The $100 annual award, initiated by the graduate students in the department, and funded by the Graduate Student Association and friends, is granted for an outstanding essay on literature or art history of the Italian Middle Ages or Renaissance.

The first Laura Franklin Memorial Award was granted to Shalom Sabar for his essay entitled *The Use and Meaning of Christian Motifs in Illustrations of Jewish Marriage Contracts in Italy.*

Graduate or undergraduate students who wish to compete for the 1984 award should send their essays by March 30, 1984 to:
Laura Franklin Memorial Award
c/o Department of Italian
340 Royce Hall
University of California
Los Angeles, CA 90024

The *Institute for Vico Studies*, New York, is pleased to announce the publication of NEW VICO STUDIES (I, 1983), a serial intended to make a place for articles, discussions, reviews, abstracts, and notes that reflect the current state of the study of the thought of Giambattista Vico. The study of Vico is understood to be not only the study of Vico's work but to be inclusive of ideas that are Vichian in nature, ideas that may have some special interest for those involved in Vico's thought.

NEW VICO STUDIES is conceived as a series of volumes that will appear on an approximate yearly basis. Its editors are Giorgio Tagliacozzo, Founder and Director of the Institute for Vico Studies, and Donald Phillip Verene, Chairman of the Department of Philosophy of Emory University. Members of the Editorial Board are Andrea Battistini (University of Bologna), Isaiah Berlin (Oxford University), Max H. Fisch (Indiana University-Purdue University), Ernesto Grassi (University of Munich), Leon Pompa (University of Birmingham, (England), Alain Pons (University of Paris—Nanterre), Hayden White (University of California, Santa Cruz). The contributors to Vol. I are Naomi S. Baron, David Black, Gustavo Costa, Margherita Frankel, Linda Gardiner-Janik, Howard Gardner, Bruce A. Haddock, William M. Johnston, Eckhard Kessler, John Michael Krois, Edith Kurzweil, Harold Samuel Stone, Nancy S. Struever, Noriyuki Sugiura, Giorgio Tagliacozzo, Donald Phillip Verene, Hayden White.

Questions concerning this publication and submission of materials should be addressed to the *Institute for Vico Studies*, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003. To order NEW VICO STUDIES (I, 1983), please send check or money order for $12.50, plus $1.00 for postage and handling, payable to: NEW VICO STUDIES, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003.

Ph.D. DISSERTATIONS IN ITALIAN STUDIES at UCLA, 1974–1983

As a bibliographical reference, *Carte Italiane* is including the following list of dissertations in Italian Studies completed at UCLA through the departments of Italian and Comparative Literature from 1974 to 1983.

This section of the journal will be supplemented in future volumes by the addition of dissertation summaries. We hope that this bibliographical information will prove useful to students and scholars of Italian Studies everywhere.

MEDIEVAL

Dutschke, Dennis, *A Study of Petrarch's Canzone XXIII from First to Final Version: Codice Vaticano latino 3196 - Codice Vaticano latino 3195* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Forni, Pier Massimo, *Sull'auto-coscienza poetica del Petrarca lirico*, director, Fredi Chiappelli, 1981.

Marino, Lucia Maria, *Allusion, Allegory, and Iconology in the Decameron Cornice: Boccaccio's Allegorical Case for a Humanistic Theory of Literature*, director, Marga Cottino-Jones, 1977, c. 1978.

Moran, Sue Ellen, *Aspects of Social Reform in Jacopone's Poetry*, director, Marga Cottino-Jones 1976.

Paasonen, Aino, *Dante at the Turning Point: The Canzone "Tre Donne Intorno al Cor Mi Son Venute" as a New Key to the Commedia*, director, Arnold Band, 1976.

Rutter, Itala, *Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron*, director, Marga Cottino-Jones, 1977.

White, Laura, *Apuleio e Boccaccio: Caratteri Differenziali nella Struttura Narrativa del Decameron*, director, Fredi Chiappelli, 1974.

RENAISSANCE

Baca, Murtha, *Aretino in Venice 1527-1537 and "La Professione del Far Lettere,"* director, Marga Cottino-Jones, 1978.

Braghieri, Paolo, *Gerusalemme Liberata: Il Testo come Soluzione Rituale*, director, Fredi Chiappelli, 1974.

DeNardo, Vincenzo Enrico, *Tasso a Roma; Il Mondo Creato*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lawton, Benjamin, *Studi sugli Scritti di Governo del Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lazzaro-Ferri, Nancy, *Lo Sviluppo degli Elementi Magici Attraverso l'Elaborazione dell'Orlando Furioso*, director, Fredi Chiappelli, 1980.

Perretta, Pasquale, *La Mandragola: Critica, Datazione e Genesi*, director, Fredi Chiappelli, 1978.

Pierce, Glenn Palen, *Theater and Society in 17th Century Milan: The Development of the Baroque Influence in the Works of Carlo Maria Maggi*, director, Marga Cottino-Jones, 1977 c. 1978.

Pozzi, Victoria Smith, *Straparola's Le Piacevoli Notti: Narrative Technique and Ideology*, director, Marga Cottino-Jones, 1981.

Santi, Victor, *La Gloria nelle Opere de Nicolò Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1975.

Weaver, Elissa, *Francesco Berni's Rifacimento of Boiardo's Orlando Innamorato*, director Charles Speroni, 1975.

MODERN AND CONTEMPORARY

Baldini, Pier Raimondo, *Noviziato di Vasco Pratolini ed Elio Vittorini, 1930-1936*, director, Giovanni Cecchetti, 1976.

Del Antonelli, Karen, *Marinetti: from Manifesto to Machine Gun: A Comprehensive of all Works of Filippo Tommaso Marinetti from 1909-1916*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.

De Luca, Raffaele, *La Poesia Giovanile di Ugo Foscolo e I Suoi Rapporti con L'Opera della Maturita'*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Italiano, Francesca, *Caterina Percoto: La Narrativa Campagnola dell'Ottocento*, director, Franco Betti, 1981.

McKenna, Irene, *The Grotesque in the Early Novels of Sherwood Anderson and Luigi Pirandello*, director, Frederick Burwick, 1978.

Muratore, Salvatore, *La Poetica di Eugenio Montale*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.